

شعر شور انگیز

جلد چہارم
تیسرا ایڈیشن مع ترمیم و اضافہ

شمس الرحمن فاروقی



MUHAMMAD IRSHAD

شعر شور انگیز

غزلیات میر کا محققانہ انتخاب، مفصل مطالعے کے ساتھ

جلد چہارم

ردیفی، فہرست الفاظ

شمس الرحمن فاروقی

© قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان، نئی دہلی

پہلی اشاعت : 1994

تیسری (صحیح اور اضافہ شدہ) اشاعت : جنوری 2008

تعداد : 500

قیمت : 272 روپے

سلسلہ مطبوعات : 719

She'r-e-Shor Angez Vol. IV
by Shamsur Rahman Faruqi

ISBN :81-7587-239-X

ناشر: ڈاکٹر قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان، ویسٹ بلاک-1، آر. کے. پورم، نئی دہلی-110066

فون نمبر: 26103938، 26103381، 26179657، فیکس: 26108159

ای۔ میل: urducoun@ndf.vsnl.net.in، ویب سائٹ: www.urducouncil.nic.in

طابع: بھارت گرافکس، سی۔ 83، اوکھلا اینڈسٹریل ایریا، فیئر۔ اینی دہلی۔ 110 020



قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان

وزارت ترقی انسانی وسائل، حکومت ہند

ویسٹ بلاک-1، آر. کے. پورم، نئی دہلی-110 066

پیش لفظ

”شعر شورا انگیز“ کا تیسرا ایڈیشن (چاروں جلدیں) پیش کرتے ہوئے مجھے اور قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان کو انتہائی مسرت کا احساس ہو رہا ہے۔ شمس الرحمن فاروقی کی اس کتاب کو جہاں علمی اور ادبی حلقوں میں سراہا گیا اور اس کے لئے فاروقی صاحب کو ہندوستان کے سب سے بڑے ادبی ایوارڈ ”سرسوتی سمان“ سے سرفراز کیا گیا وہاں اس کے ناشری حیثیت سے قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان اور اس کے اس انتخاب کو بھی نظر تحسین سے دیکھا گیا۔ یہ بات وثوق سے کہی جاسکتی ہے کہ قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان، دنیائے اردو کے سب سے معتبر اور باوقار شاعری مرکز کے طور پر اشتغال حاصل کر چکی ہے۔

”شعر شورا انگیز“ نے اردو ادب کی وسعتوں میں ہندوستانیت کی جلوہ گری کو ابھارا ہے۔ قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان نے اردو کے فروغ اور ترویج کے لئے یہ گوشوارہ عمل مقرر کیا ہے کہ اردو زبان و ادب کی بنیادوں کی بازیافت ہندوستان کے تمدنی پیس منظر میں کی جائے اور اکیسویں صدی میں اردو زبان کی ترویج کو ملک کے متنوع لسانی منظر کے ساتھ جوڑ کر فروغ دیا جائے۔ ”شعر شورا انگیز“ نے اس گوشوارہ عمل کو عملی جامہ پہنانے اور ساتھ ہی اردو ادب میں میر کی غیر معمولی قد آور شخصیت کی نئی تفہیم میں نمایاں کردار ادا کیا ہے۔ شمس الرحمن فاروقی کو ڈی۔ اے کی دو اعزازی ڈگریاں (ایچ آر جی مسٹریو نیورٹی اور مولانا آزاد قومی اردو نیورٹی حیدرآباد) نے تقویٰ کی ہیں اور دونوں ڈگریوں کے توصیف ناموں میں ”شعر شورا انگیز“ کا ذکر بطور خاص کیا گیا ہے۔ یہ بات ہم سب کے لئے موجب مسرت ہوگی۔

ڈاکٹر علی جاوید

ڈائریکٹر

انتساب

ان بزرگوں کے نام جن
کے اقتباسات آئندہ
صفحات کی زینت ہیں۔

شمس الرحمن فاروقی

فارقم فاروقیم غریب وار
تا کہ کاه از من نمی یابد گذار
مولانا روم

فہرست

17	تمہید جلد اول
26	تمہید جلد دوم
33	تمہید جلد سوم
42	تمہید جلد چہارم
66	تمہید طبع سوم
	ویباچہ
	کلاسیکی غزل کی شعریات (حصہ دوم)
72	باب اول مضمون آفرینی
105	باب دوم معنی آفرینی
146	باب سوم تصور کائنات

یوں تو میں نے میرے متعلق بری بھلی رائے قائم کرنے کی
جرات ضرور کی ہے، لیکن مجھے قطعاً دعویٰ نہیں ہے کہ میں میری
اصلیت کو پہنچ گیا ہوں، یا سختی سے معروضی اور خارجی نقطہ نظر قائم
رکھ سکا ہوں۔ بہر نوع، میں نے کوشش کی ہے کہ بغیر کسی اندرونی
شہادت کے محض قیاس کی بنا پر کوئی رائے قائم نہ کروں... اتنا کہے
بغیر میں آگے نہیں بڑھوں گا کہ زندگی کے متعلق جس قسم کا اور جس
کیفیت کا شعور مجھے میرے مطالعے، ویسا شعور میں نے انگریزی
شاعری کے اپنے مختصر مطالعے میں کہیں اور نہیں پایا... میری کوشش
یہی ہوگی کہ اس مخصوص شعور اور کیفیت کی طرف اپنی کندہم نثر کی
مدد سے اشارہ کر سکوں۔

محمد حسن عسکری

'To read, one must be innocent, must catch
the signs the author gives.

Boris Tomashevsky

A fool sees not the same tree that a wise
man sees.

William Blake

رہیفی

168	دیوان اول
407	دیوان دوم
520	دیوان سوم
547	دیوان چہارم
623	دیوان پنجم
685	دیوان ششم
715	فہرست الفاظ
742	اشاریہ

افلاطون کا یہ نظریہ بھی صحیح نہیں ہے... کہ انسان کی طرف سے جس خیال کا اظہار ہو اس کا خود اس کے یا دوسرے کے لئے مادی نتیجہ ہونا چاہئے۔ اور باوجودیکہ وہ ایک حکیم انسان تھا لیکن اس حقیقت کی طرف متوجہ نہیں ہوا کہ بہت سے خیالات ایسے ہوتے ہیں جو مادی حیثیت سے تو وقوع نہیں ہوتے لیکن باطنی اور معنوی قدر و قیمت کے حامل ہوتے ہیں۔ انھیں خیالات میں ایک وہ خیال ہے جو اشعار کے قالب میں ڈھلتا ہے اور شاعر مشاق اور باذوق ہے تو اس کا شعر پڑھنے یا سننے والا وجد میں آجاتا ہے اور محسوس کرتا ہے کہ اس کی روح میں بالیدگی آگئی ہے۔ آیا خود افلاطون بھی ایسا کر سکا تھا کہ بغیر ان چیزوں کے زندگی بسر کرے جو ذوق اور وجدان سے وجود میں آتی ہیں، جو وہ شعر کو لائق مذمت قرار دے رہا ہے؟ آیا جن چیزوں کا درس وہ دیتا تھا ان کا ایک حصہ ذوق کا جذبہ نہیں رکھتا تھا اور اس کا سرچشمہ ذوق حکمت کے سوا اور کوئی ذوق و وجدان نہیں تھا؟ آیا جو چیزیں روح کو مصفیٰ اور پاکیزہ بناتی ہیں ان میں سے یہ نہیں ہے کہ انسان زیبائشوں کی تحسین و ستائش کرے جو خدا نے اس کا ناس کو ودیعت فرمائی ہیں؟ اور ان کی توصیف کے لئے شعر کی زبان بہتر اور موثر ہے کہ حکمت کی؟... شعر کی زبان کو اس کی جگہ پر استعمال کرنا چاہئے اور حکمت کی زبان کو اس کے مقام پر... البتہ بعض مواقع ایسے ہوتے ہیں جہاں شعر ہی سے کام لینا چاہئے، کیونکہ وہاں جو کچھ شعر کی زبان میں کہا جاسکتا ہے اسے حکمت کی زبان ادا نہیں کر سکتی۔

امام جعفر صادقؑ

The forms of art are explainable by the laws of art;
they are not explainable by their realism.

Victor Shklovosky

اشعار کے معنی کا کوئی طریقہ معین نہیں ہے۔ سننے والے کے دل میں جو معنی ہیں، جب کوئی شعر سنتا ہے تو اس میں اپنے حال کی مناسبت سے معنی سمجھتا ہے۔ اور اس کی مثال آئینے سے دی گئی ہے کہ آئینے میں صورت کے منعکس ہونے کی کوئی متعین شکل نہیں ہے کہ آئینہ جو بھی دیکھے ایک معین صورت نظر آئے۔ بلکہ جو بھی دیکھے گا اپنی ہی صورت کا عکس دیکھے گا۔ اسی طرح اشعار میں ہے کہ جو بھی سنتا ہے اپنے انداز کے مطابق سنتا ہے۔ اس کے دل میں جو مثال ہے اسی پر شعر کے معنی لپکتا ہے۔

شیخ شرف الدین یحییٰ منیریؒ

[I]f you use a verb or a noun without explicitly or implicitly relating it to something else, it will be no more than a mere sound.

Abdul Qahir Jurjani

To understand an utterance it is, in fact,
not just desirable but absolutely
unavoidable that we understand it in its
own terms.

E.D. Hirsch

When a commentary deepens our understanding of a text, we do not experience any sense of conflict with our previous ideas. The new commentary does indeed lay out implications we had not thought of explicitly, but it does not alter our conception of the text's meaning. We find ourselves in agreement from the beginning, and we admire the subtlety with which the interpreter brings out implications we had missed or had only dimly perceived... On the other hand, when we read a commentary that alters our understanding, we are convinced by an argument (overt or covert) that shows our original construction to be wrong in some respect. Instead of being comforted by a further confirmation, we are compelled to change, qualify, adjust our original views.

E.D. Hirsch

(T)he separate constituents [of a canon] become not only books in their own right but part of a larger whole ... (which) ... can be thought to have an inexhaustible potential of meaning, so that ... new meanings accrue ... and these meanings constantly change though their source remains unchangeable. Since all the books can now be thought of as one large book, new echoes and repetitions are discovered in remote parts of the whole. The best commentary on a verse is another verse.

Frank Kermode

The first five lines of the Poem ["To the Genius of Africa", by Southey] - they are very very beautiful; but (pardon my obtuseness) have they any meaning? ... But indeed the lines sound so sweet, and seem so much like sense, that it is no great matter.

S.T. Coleridge

A beautiful line without meaning is more valuable than a less beautiful one with meaning.

Stephane Mallarme

از رسول به یار سیده است علیه السلام که ان من الشعر
لحکمة و حکمت به معنی علم در قرآن متین و آیات متین است که و من یوتی
الحکمة فقد اوتی خیراً کثیراً این جا حکمت به معنی علم است پس دریں
صورت شاعر به معنی عالم باشد کلیف عالمی که شاعر باشد او خود و الله که علم باشد
باز دریں حدیث که ان من الشعر لحکمة و ان من البیان لسحراً
سحره سخن را بشجره برآمد از سدره و طوبی برتری رسد آن بلبل مازاغ شعر را اصل می
گوید و حکمت را فرع آل این منزلت را کجا قیاس باشد که در آیات بیانات چنان
باشد هر کرا حکمت داده شد او را خیر بسیار داده شد و خیر البشر در خبر حکمت را قسے از
شعر گوید نه شعر را قسے از حکمت که ان من الشعر لحکمة لشعر پس دریں
صورت شعر بالاتر از حکمت باشد و حکمت در دست شاعر داخل بود و شاعر را حکیم توان
خواند اما حکیم را شاعر نه توان بهشت -

امیر خسرو

... Mammata summarised ... (the) ideas engendered by ...
Anandavardhana (on) direct expression and indirect suggestion:-

- (1) Difference in the nature of the statement : the expressed meaning prohibits or denies, for example, while the suggested meaning commands or affirms.
- (2) Difference in time : the suggested meaning is grasped after the expressed meaning.
- (3) Difference in linguistic material : the expressed meaning emanates from words : the suggested meaning may arise from a sound, a sentence, or an entire work.
- (4) Difference in the means of apprehension : the expressed meaning is understood by means of grammatical rules, where as the suggested meaning requires a context as well ...
- (5) Difference in effect : the expressed meaning brings about a simple cognitive expression; the suggested meaning also produces charm.
- (6) Difference in number : the expressed meaning is univocal ; the suggested meaning may be plurivalent.
- (7) Difference in the person being addressed : the expressed meaning may well be addressed to one character, the suggested meaning to another.

Tzvetan Todorov

I must not forget to point out how little instructive criticism can be
which does not enter into minutiae.

S.T. Coleridge

تمہید جلد اول

اس کتاب کے مقصود حسب ذیل ہیں:

- (۱) میر کی غزلیات کا ایسا معیاری انتخاب جو دنیا کی بہترین شاعری کے سامنے بے جھجک رکھا جاسکے۔ اور جو میر کا نام نہاد انتخاب بھی ہو۔
- (۲) اردو کے کلاسیکی غزل گو یوں، بالخصوص میر کے حوالے سے کلاسیکی غزل کی شعریات کا دوبارہ حصول۔

- (۳) مشرقی اور مغربی شعریات کی روشنی میں میر کے اشعار کا تجزیہ، تشریح، تعبیر اور محاکمہ۔
- (۴) کلاسیکی اردو غزل، فارسی غزل (بالخصوص سبک ہندی کی غزل) کے تناظر میں میر کے مقام کا تعین۔

- (۵) میر کی زبان کے بارے میں نکات کا حسب ضرورت بیان۔
- میں ان مقاصد کو حاصل کرنے میں کہاں تک کامیاب ہوا ہوں، اس کا فیصلہ اہل نظر کریں گے۔ میں یہ ضرور کہنا چاہتا ہوں کہ اپنی قسم کی یہ اردو میں شاید پہلی کوشش ہے۔
- میر کے انتخابات بازار میں دستیاب ہیں۔ لیکن میں نے ان میں سے کسی کو اختیار کرنے کے بجائے اپنا انتخاب خود ترتیب دینا اس لئے ضروری سمجھا کہ میں یونیورسٹیوں میں پڑھائے جانے والے انتخابات سے نہ صرف نا مطمئن ہوں، بلکہ ان کو اس قدر ناقص پاتا ہوں کہ میرے خیال میں وہ میر کی

حمین اور تعین قدر میں معاون نہیں، بلکہ ہار ج ہیں۔ اثر لکھنوی کا انتخاب ("مزامیر") نسبتاً بہتر ہے، لیکن وہ آسانی سے نہیں ملتا۔ پھر اس میں تنقیدی بصیرت کے بجائے عقیدت سے زیادہ کام لیا گیا ہے۔ محمد حسن عسکری کا انتخاب "ساقی" کے ایک خاص نمبر کی شکل میں چھپا تھا اور اب کہیں نہیں ملتا۔ عسکری صاحب نے ایک مخصوص، اور ذرا محدود نقطہ نظر سے کام لیتے ہوئے میر کے بہترین اشعار کی جگہ میر کی مکمل، یا اگر مکمل نہیں تو نمائندہ تصویر پیش کرنے کی کوشش کی ہے۔ اس طرح میر کے بہت سے عمدہ اشعار کے ساتھ کم عمدہ اشعار بھی انتخاب میں آگئے ہیں۔ لہذا اس انتخاب کی روشنی میں میر کے شاعرانہ مرتبے کے باب میں صحیح رائے نہیں قائم ہو سکتی۔

میر کا سب سے اچھا انتخاب سردار جعفری نے کیا ہے۔ بعض حدود اور نقطہ نظر کی تنگیوں کے باوجود ان کا دیباچہ بھی بہت خوب ہے۔ سردار جعفری کا متن عام طور پر معتبر ہے، اور انھوں نے مقابل صفحے پر دیوناگری رسم الخط میں اشعار دے کر اور مشکل الفاظ کی فرہنگ پر مشتمل ایک پوری جلد (دیوناگری میں) تیار کر کے بہت بڑی خدمت انجام دی ہے۔ انھوں نے یہ قابل قدر انتخاب اب بازار میں نہیں ہے۔ ضرورت ہے کہ اس کا نیا ایڈیشن شائع کیا جائے۔

لیکن سردار جعفری کا بھی انتخاب میرے مقصد کے لئے کافی نہیں تھا۔ انھوں نے میر کے کئی رنگوں کو نظر انداز کر دیا ہے، اور بہت سے کمزور شعر بھی شامل کئے ہیں، خاص کر ایسے شعر جن کی "سیاسی" یا "انقلابی" تعبیر کسی نہ کسی طرح ممکن تھی۔ میں میر کے کلام کو بقول ڈبلیو۔ بی۔ یے۔ ٹس (W.B. Yeats) "مسول اور مہاسوں کے ساتھ" (with warts and all) پیش کرنا چاہتا تھا۔ یعنی میں ان اشعار کو نظر انداز نہ کرنا چاہتا تھا جو موجودہ تصور غزل کے منافی ہیں اور جن میں وہ "مناہت"، "نفاست"، "معصومیت" وغیرہ نہیں ہے جو درس گاہ والے میر کا طرہ امتیاز بناتی جاتی ہے۔ اگر شعر میری نظر میں اچھا، یا اہم، ہے تو میں نے اسے ضرور شامل کیا ہے، چاہے اس کے ذریعے میر کی جو تصویر بنے وہ اس میر سے مختلف ہو جس سے ہم نقادوں کی تحریروں اور پروفیسروں کے لکچروں میں دوچار ہوتے ہیں۔

یہ کتاب میں نے اس امید کے ساتھ بنائی ہے کہ اگر اسے جامعات میں بطور درسی متن استعمال کیا جائے تو طالب علم میر کے پورے شعری مرتبے اور کردار سے واقف ہو سکے اور اساتذہ و علمائے ادب کلاسیکی ادب پر نئی نظر ڈالنے کی ترغیب حاصل کریں۔

یہاں اس سوال پر تفصیلی بحث کا موقع نہیں کہ کلاسیکی غزل کی کوئی مخصوص شعریات ہے بھی کہ نہیں؟ اور اگر ہے تو اس کو دوبارہ رائج کرنے کی ضرورت کیا ہے۔ کلاسیکی غزل کی شعریات یقیناً ہے۔ (یہ اور بات ہے کہ وہ ہم سے کھو گئی ہے، یا چھن گئی ہے۔) اگر شعریات نہ ہوتی تو شعر بھی نہ ہوتا۔ اور اس کی بازیافت اس لئے ضروری ہے کہ فن پارے کی مکمل فہم و تحسین اسی وقت ممکن ہے جب ہم اس شعریات سے واقف ہوں جس کی رو سے وہ فن پارہ یا معنی ہوتا ہے اور جس کے (شعوری یا غیر شعوری) احساس و آگہی کی روشنی میں وہ فن پارہ بنایا گیا ہے۔ اس بات میں تو شاید کسی کو کلام نہ ہو کہ فن پارہ تہذیب کا مظہر ہوتا ہے۔ اور تہذیب کے کسی بھی مظہر کو ہم اس وقت تک نہیں سمجھ سکتے اور نہ اس سے لطف اندوز ہو سکتے ہیں جب تک کہ ہمیں ان اقدار کا علم نہ ہو جو اس تہذیب میں جاری و ساری تھیں۔ فن پارے کی حد تک وہ تہذیبی اقدار اس شعریات میں ہوتی ہیں (یعنی ان اصولوں اور تصورات میں ہوتی ہیں) جن کی پابندی کرنے، یا کلام (Discourse) میں جن کو رائج کرنے سے کلام (Discourse) کو اس تہذیب میں فن پارے کا درجہ حاصل ہوتا ہے۔

یہ سوال اٹھ سکتا ہے کہ کیا مغربی شعریات ہمارے کلاسیکی ادب کو سمجھنے اور سمجھانے کے لئے کافی نہیں؟ اس کا مختصر جواب یہ ہے کہ مغربی شعریات ہمارے کام میں معاون ضرور ہو سکتی ہے۔ بلکہ یہ بھی کہا جاسکتا ہے کہ مغربی شعریات سے معاونت حاصل کرنا ہمارے لئے ناگزیر ہے۔ لیکن یہ شعریات اکیلی ہمارے مقصد کے لیے کافی نہیں؟ اگر صرف اس شعریات کا استعمال کیا جائے تو ہم اپنی کلاسیکی ادبی میراث کا پورا حق نہ ادا کر سکیں گے۔ اور اگر ہم ذرا بد قسمت ہوئے، یا عدم توازن کا شکار ہوئے تو مغربی شعریات کی روشنی میں جو نتائج ہم نکالیں گے وہ غلط، گمراہ کن اور بے انصافی پر مبنی ہوں گے۔

اگر میں مغربی تصورات ادب اور مغربی تنقید سے ناواقف ہوتا تو یہ کتاب وجود میں نہ آتی۔ کیونکہ مشرقی تصورات ادب اور مشرقی شعریات کو سمجھنے اور پرکھنے کے طریقے، اور اس شعریات کو وسیع تر پس منظر میں رکھ کر دونوں طریقہ ہائے نقد کے بے افراط و تفریط استخراج کا حوصلہ مجھے مغربی تنقید کے طریق کار، اور مغربی فکر ہی سے ملا۔ لیکن اتنی ہی بنیادی بات یہ ہے کہ اپنے اکثر پیش روؤں کے علی الرغم میں نے مغربی افکار کا اثر قبول کیا، لیکن ان سے مرعوب نہ ہوا۔ اور اپنی کلاسیکی شعریات کو میں نے مغربی شعریات پر مقدم رکھا۔ اس کے معنی یہ نہیں کہ میں مشرقی شعریات کو مغربی شعریات سے بہر حال اور

بہر زمانہ بہتر سمجھتا ہوں۔ لیکن اس کے معنی یہ ضرور ہیں کہ اپنے کلاسیکی ادب کو سمجھنے کے لیے میں اپنی مشرقی شعریات کے اصولوں کو مقدم جانتا ہوں۔ یعنی اپنے کلاسیکی ادب میں اچھائی برائی کا معاملہ طے کرنے کے لئے میں مشرقی شعریات سے استصواب پہلے کرتا ہوں۔ مغربی اصولوں کو اصول مطلق کا درجہ نہیں دیتا۔ ہاں یہ ضرور ہے کہ اس اچھائی برائی کو بیان کرنے اور اس پر بحث کرنے کے لئے میں مغربی افکار و تصورات سے بے دھڑک اور بے کھچکے استفادہ کرتا ہوں۔ اصل الاصول معاملات پر میں نے مغربی افکار سے وہیں تک اتفاق کیا ہے جہاں تک ایسے اتفاق کے جواز اور وجوہ ہمارے اصول شعر میں مذکور یا مضمر حیثیت سے موجود ہیں۔ مثلاً معنی کے مراتب کا ذکر وضعیات میں بھی ہے اور قدیم سنسکرت اور عربی شعریات میں بھی۔ آئندہ درجہ اور آثاراف دونوں متفق ہیں کہ الفاظ کا تفاعل کئی طرح کا ہوتا ہے۔ وضعیاتی نقادوں کا یہ قول کہ شعریات دراصل ”فلسفہ قراءت“ (Theory of reading) ہے، قدیم عربوں کے اس خیال سے مشابہ ہے کہ کسی متن کو پڑھنے کے کئی طریقے ہو سکتے ہیں۔

مزید مثال کے طور پر، معنی کی بحث میں (یعنی کلام میں معنی کس طرح پیدا ہوتے ہیں، اور کتنی طرح کے معنی ممکن ہیں) مغربی مفکروں نے بہت کچھ کہا ہے۔ ان میں سے بہت سی باتیں ہمارے یہاں جرجانی، سکاکی، آئندہ درجہ اور دوسروں نے کہی ہیں۔ لہذا میں پہلے اپنے یہاں کے لوگوں کے افکار سے روشنی حاصل کرتا ہوں۔ استعارے کے باب میں مغربی مفکرین نے بہت لکھا ہے۔ ان کے علی الرغم ہماری شعریات میں استعارہ اتنا اہم نہیں۔ استعارے کی جگہ ہمارے یہاں (یعنی سنسکرت شعریات میں بھی اور عربی فارسی شعریات میں بھی) مضمون کو مرکزی مقام حاصل ہے۔ لہذا آپ کو اس کتاب میں استعارے کے مقابلے میں مضمون پر زیادہ گفتگو ملے گی۔ فن پارے کے طرز و جود (Ontology) پر مغرب میں بہت لکھا گیا ہے، ہمارے یہاں بہت کم۔ یہاں میں نے لامحالہ مغرب سے استفادہ کیا ہے۔ تفہیم شعر کے طریقے ممکن ہیں؟ اس سوال پر مغرب میں بہت بحث ہوئی ہے اور ہمارے یہاں بہت کم۔ یہاں بھی میں نے مغربی طریق کو اختیار کرنے میں کوئی شکلف نہیں کیا ہے۔ سنسکرت شعریات کے سوا ہماری مشرقی شعریات میں شاعر کے ساتھ رو بہ عام طور پر منکسر اندہ نہیں۔ (بعض قدیم عرب نظریہ ساز بھی بڑی حد تک انکسار کے قائل ہیں۔) مغرب میں تنقید کے بعض بڑے اور طاقتور رجحانات اس تصور کے آئینہ دار ہیں کہ فن پارے کے رد و ہمیں منکسر المر اوج ہونا چاہئے۔ یہ اصول میں نے دونوں طرف کے اساتذہ سے

سیکھا ہے۔ اسی طرح، ”روسی ہیئت پسند“ نقادوں کا یہ خیال بہت اہم ہے کہ فن پارہ ان تمام اسلوبیاتی ترکیبوں کا مجموعہ اور میزان ہے جو اس میں برقی گئی ہیں (اشکلا و سکی)۔ اس تصور کے قدیم نشانات سنسکرت اور فارسی شعریات میں تلاش کرنا مشکل نہیں۔

جب میں نے یہ انتخاب بنانا شروع کیا تو یہ بات بھی ناگزیر ہو گئی کہ میں تمام اشعار پر اظہار خیال کروں۔ شروع میں ارادہ تھا کہ صرف بعض اشعار کو تجزیے کے لیے منتخب کروں گا۔ لیکن ذرا سے غور کے بعد یہ بات صاف ہو گئی کہ میرے یہاں معنی کی اتنی جہیں اور فن کی اتنی باریکیاں ہیں، اور ان کے اظہار سادہ شعر بھی اس قدر پیچیدہ ہیں کہ ہر شعر عر کرشمہ دامن دل می کشد کہ جا این جاست کا مصداق ہے۔ لہذا یہی طے کیا کہ میر کا حق صرف انتخاب سے نہ ادا ہوگا، بلکہ ہر شعر مفصل اظہار خیال کا متقاضی ہے۔ پھر بھی، مجھے امید تھی کہ یہ کام تین جلدوں میں تمام ہو جائے گا۔ اب ایسا معلوم ہوتا ہے کہ چار جلدیں بمشکل کافی ہوں گی۔ چنانچہ یہ پہلی جلد ہدیہ ناظرین کرتا ہوں۔ دوسری جلد انشاء اللہ عنقریب آ جائے گی۔ تیسری اور چوتھی جلدیں بھی تکمیل کے مراحل میں ہیں۔ و ما توفیقی الا باللہ۔

اس بات کے باوجود کہ میں نے اپنے پیش رو انتخابات سے عدم اطمینان کا اظہار کیا ہے، مجھے یہ اعتراف کرنے میں کوئی تاثر نہیں کہ میں نے ہر انتخاب سے کچھ نہ کچھ سیکھا ضرور ہے۔ سردار جعفری، ارشد حسینی اور محمد حسن عسکری کے انتخابات کا ذکر آچکا ہے۔ ان کے علاوہ بھی جو انتخابات پیش نظر رہے ہیں ان میں حسرت موہانی (”مشمولہ“ ”انتخاب نثر“)، مولوی عبدالحق، مولوی نور الرحمن، حامدی کاشمیری، قاضی افضل حسین، ڈاکٹر محمد حسن، اور ڈاکٹر سلیم الزماں صدیقی کے انتخابات کا ذکر لازم ہے۔ آخر الذکر خاص طور پر ذکر کے قائل ہے، کیونکہ اس کے مرتب پاکستان کے مشہور سائنس دان اور نوے سالہ عالم و مفکر ہیں۔ ان کا انتخاب ان لوگوں کے لئے نازیبا نہ عبرت ہے جو ادب کو صرف ادیبوں کا اجارہ سمجھتے ہیں۔

میر کے ہر پیچیدہ طالب علم کو تعین متن کے مسائل سے دوچار ہونا پڑتا ہے۔ میں محقق نہیں ہوں۔ میرے پاس وہ صلاحیت ہے اور نہ وہ علم اور وسائل کہ تعین متن کا پورا حق ادا کر سکوں۔ میں نے اپنی حد تک صحیح ترین متن پیش کرنے کی کوشش کی ہے۔ اختلاف صغ پر کوئی بحث الہیہ نہیں کی، صرف بعض جگہ مختصر اشارے کر دئے ہیں، یہ انتخاب جن نسخوں کو سامنے رکھ کر تیار کیا گیا ہے ان کی فہرست

درج ذیل ہے:-

(۱) نسخہ فورٹ ولیم (کلکتہ ۱۸۱۱ء)۔ مرزا جہاں پیش اور کاظم علی جوان کا مرتب کردہ یہ نسخہ مجھے عزیز حبیب نثار احمد قاروقی نے عنایت کیا۔ اپنے کام کا ہرج کر کے انھوں نے یہ نسخہ میرے پاس عرصہ دراز تک رہنے دیا۔ میں ان کا شکر گزار ہوں۔ افسوس اب وہ مرحوم ہو چکے۔ اللہ ان کے مراتب بلند کرے۔

(۲) نسخہ نولکھور (کلکتہ ۱۸۶۷ء)۔ یہ نسخہ نیر مسعود سے ملا۔ ان کا شکر یہ واجب بھی ہے اور بعض وجوہ سے غیر ضروری بھی۔

(۳) نسخہ آسی (نولکھور، کلکتہ ۱۹۳۱ء)۔ یہ تقریباً نایاب نسخہ برادر عزیز الطہر پرویز مرحوم نے مجھے عنایت کیا تھا۔ اللہ انھیں اس کا اجر دے گا۔

(۴) کلیات غزلیات، مرتبہ گل عباس عباسی مرحوم (علمی مجلس دہلی ۱۹۶۷ء) اس کو میں نے بنیادی متن قرار دیا ہے، کیوں کہ یہ فورٹ ولیم کی روشنی میں مرتب ہوا ہے۔

(۵) کلیات جلد اول، مرتبہ پروفیسر احتشام حسین مرحوم، جلد دوم مرتبہ ڈاکٹر مسیح الزماں مرحوم (رام نرائن لعل لہ آباد، ۱۹۷۰ء)

(۶) کلیات، جلد اول، دوم، سوم (صرف چار دیوان) مرتبہ کلب علی خاں فائق۔ (مجلس ترقی ادب لاہور، ۱۹۶۵ء) بقیہ جلدیں انتخاب مکمل ہونے تک طبع نہیں ہوئی تھیں۔

(۷) دیوان اول مخطوطہ محمود آباد، مرتبہ اکبر حیدری۔ (سری نگر ۱۹۷۱ء)

(۸) مخطوطہ دیوان اول، مملوکہ نیر مسعود۔ (تاریخ درج نہیں، لیکن ممکن ہے یہ مخطوطہ محمود آباد سے بھی پرانا ہو۔ دیوان اول کی کئی مشکلیں اس سے حل ہوئیں۔)

انتخاب کو باقاعدہ مرتب کرنے کا کام میں نے جون ۱۹۷۹ء میں شروع کیا تھا۔ اصول یہ رکھا کہ غزل کی صورت برقرار رکھنے کے لئے مطلع ملا کر کم سے کم تین شعروں کا التزام رکھوں۔ جہاں صرف دو شعر انتخاب کے لائق نکلے، وہاں تیسرا شعر (و عام اس سے کہ وہ مطلع ہو یا سادہ شعر) بھرتی کا شامل کر لیا اور شرح میں صراحت کر دی کہ کون سا شعر بھرتی کا ہے۔ جہاں ایک ہی شعر نکلا، وہاں ایک پر اکتفا کی۔ اس لئے کوشش کے باوجود اس انتخاب میں مفردات کی تعداد خاصی ہے۔ ترتیب یہ رکھی ہے کہ ردیف وار

۱۔ حال میں امجد اسلام امجد اور اشعار کے انتخابات دیکھنے کا موقع ملا۔ (مئی ۱۹۹۲ء)

۲۔ جلد میں ڈاکٹر ضیف ترین نے حال میں مہیا کیں میں ان کا شکر گزار ہوں (اپریل ۱۹۹۲ء)

تمام دیوانوں کی غزلیں ایک ساتھ جمع کر دی ہیں۔ مثنویوں، شکار ناموں وغیرہ سے غزل کے جو شعر انتخاب میں آ سکے، ان کو مناسب ردیف کے تحت سب سے آخر میں جگہ دی ہے، اور صراحت کر دی ہے کہ یہ شعر کہاں سے لئے گئے۔ بعض ہم طرح غزلیں مختلف دوادین میں ہیں۔ بعض دو غزلے بھی ہیں۔ جہاں مناسب سمجھا ہے، ایسی غزلوں کو ایک بنا دیا ہے اور شرح میں وضاحت کر دی ہے۔ ہم مضمون اشعار میں سے بہترین کو انتخاب میں لیا ہے اور باقی کو شرح میں مناسب مقام پر درج کیا ہے۔ اس میں یہ قاعدہ بھی منظور ہے کہ میر کے بہت سے اچھے شعر، جو انتخاب میں نہ آ سکے، متن کتاب میں محفوظ ہو گئے ہیں۔ انتخاب کا کام اپریل ۱۹۸۲ء میں ختم ہوا۔ اسی مہینے میں شرح نویسی شروع ہوئی۔

میرا معیار انتخاب بہت سادہ لیکن بہت مشکل تھا۔ میں نے میر کے بہترین اشعار منتخب کرنے کا بیڑا اٹھایا، یعنی ایسے شعر جنہیں دنیا کی بہترین شاعری کے سامنے بے تکلف پیش کیا جاسکے۔ انتخاب اگر چہ بنیادی طور پر تنقیدی کارروائی ہے، لیکن انتخاب میں ذاتی پسند کا دورا نالابدی ہوتا ہے۔ اگر چہ ذاتی پسند کو بحر تنقیدی معیار کے تابع کرنا غیر ممکن نہیں ہے، لیکن تنقیدی معیار کا استعمال بھی اسی وقت کارگر ہو سکتا ہے جب انتخاب کرنے والے میں ”شے لطیف“ بھی ہو۔ میں یہ دعویٰ تو نہیں کر سکتا کہ میں نے ”شے لطیف“ اور بحر تنقیدی معیاروں میں مکمل ہم آہنگی حاصل کر لی ہے۔ لیکن یہ ضرور کہہ سکتا ہوں کہ اس ہم آہنگی کو حاصل کرنے کے لئے میں نے اپنی طرف سے کوئی کوتاہی نہیں کی۔

انتخاب کا طریقہ میں نے یہ رکھا کہ پہلے ہر غزل کو دس بارہ بار پڑھ کر تمام اشعار کی کیفیتوں اور معنویتوں کو اپنے اندر جذب کرنے کی کوشش کی۔ جو شعر سمجھ میں نہ آئے ان پر غور کر کے حتی الامکان ان کو سمجھا۔ (لغات کا سہارا بے تکلف اور بکثرت لیا۔) پھر انتخابی اشعار کو کافی میں درج کیا۔ از اول تا آخر پورا کلیات اس طرح پڑھ لینے اور انتخاب کر لینے کے بعد کافی کو الگ رکھ دیا۔ پھر کلیات کو دوبارہ اسی طریقے سے پڑھ کر اشعار پر نشان لگائے۔ یہ کام پورا کر کے نشان زدہ اشعار کو کافی میں لکھے ہوئے اشعار سے ملایا۔ جہاں جہاں فرق دیکھا (کئی یا زیادتی) وہاں دوبارہ غور کیا اور آخری فیصلے کے مطابق اشعار حذف کئے یا بڑھائے۔ پھر شرح لکھتے وقت انتخابی اشعار کو دوبارہ پوری غزل کے تناظر میں بہ نظر انتخاب دیکھا، بعض اشعار کم کئے تو بعض بڑھائے۔ اس طرح یہ انتخاب مطالعے کے تین مدارج کا نچوڑ ہے۔

اوپر میں نے ایسے شعروں کا ذکر کیا ہے جن کو سمجھنے میں خاصی دقت ہوئی۔ بعض وقت یہ

مشکل متن کی خرابی کے باعث تھی تو بعض جگہ خیال کی پیچیدگی یا الفاظ کے اشکال کے باعث۔ مجھے یہ کہنے میں کوئی شرم نہیں کہ چندہ میں شعرا ایسے نکلے جن کا مطلب کسی طرح حل نہ ہوا۔ ان کو میں نے انتخاب میں نہیں رکھا۔ حالانکہ کسی شعر کو سمجھنے بغیر یہ فیصلہ کرنا کہ وہ انتخاب کے قابل نہیں، انصاف پر مبنی کارروائی نہیں۔ لیکن کسی شعر کو سمجھنے بغیر یہ فیصلہ کرنا بھی، کہ وہ انتخاب کے قابل ہے، اور بھی نامناسب ہوتا۔ قرآن سے اندازہ ہوا کہ ان شعروں کا اشکال غالباً متن کی خرابی کے باعث ہے اور ان میں کوئی خاص خوبی شاید نہیں ہے۔ پھر بھی، ان شعروں کو نظر انداز کرنے کے لئے میں میری روح سے معذرت خواہ ہوں۔

اس کام میں جن لوگوں نے میری مدد کی، ان کی فہرست بہت لمبی ہے۔ بعض لوگوں نے نکتہ چینی بھی کی، کہ میں میر کو غالب سے بھی مشکل تر بنائے دے رہا ہوں۔ میں سب کا شکر گزار ہوں۔ علی گڑھ، دلی، لاہور، کراچی، لکھنؤ، الہ آباد، سری نگر، جھوپال، بنارس، حیدر آباد، کولمبیا، پنسلوانیا، شکاگو، برکلی، بمبئی، لندن، یہاں کتنے ہی طالب علم اور دوست ہیں جنہیں میر کے بارے میں طویل طویل گفتگوئیں برداشت کرنا پڑیں میں ان کا بطور خاص ممنون ہوں۔

ترقی اردو بیورو حکومت ہند، اس کی ڈائریکٹر فہیدہ بیگم، اس کے ادبی علمی مشاورتی کونسل کے اراکین، بالخصوص پروفیسر مسعود حسین اور پروفیسر گوپی چند نارنگ، بیورو کے دوسرے افسران، بالخصوص جناب ابو الفیض سحر (افسوس کہ اب وہ مرحوم ہو چکے ہیں، اللہ ان کے مراتب بلند کرے) ڈاکٹر کلیم اللہ اور محمد عصیم بھی میرے شکرے کے حقدار ہیں۔ اگر ترقی اردو بیورو دست گیری نہ کرنا تو اتنی خفیم کتاب کا معرض اشاعت میں آنا ممکنات میں نہ تھا۔ خطاط جناب حیات گوٹروی نے بڑی عرق ریزی اور جانفشانی سے کتابت کی اور میری بار بار کی تصحیحات کو بطیب خاطر بنایا۔ میں ان کا بھی شکر گزار ہوں۔ عزیز غلیل الرحمن دہلوی نے اشاریہ بنانے میں ہاتھ بٹایا۔ ان کا حساب در دل رکھتا ہوں۔ یہ اعتراف بھی ضروری ہے کہ ساقی کا وہ تقریباً نایاب خاص نمبر (۱۹۵۵) جس میں عسکری صاحب کا انتخاب تھا، عزیز اور محترم دوست غلیل الرحمن اعظمی مرحوم کی بیگم نے ان کی لائبریری سے تلاش کر کے مہیا کیا۔ میں ان کا ممنون اور غلیل اعظمی مرحوم کی روح کے لئے دعا گو ہوں۔

اس جلد کے پریس جاتے وقت (جولائی ۲۰۰۷) قومی اردو کونسل کے ڈائریکٹر کا محمدہ ڈاکٹر علی

جاوید نے سنبھال لیا تھا۔ ان کی فعال رہنمائی نے کونسل کے کاموں کو بہت تیز رفتار کر دیا۔ میں ان کا شکر گزار ہوں۔

یہ کام جس قدر لمبا کھنچا، میری کم علمی، کوتاہ ہمتی اور عدم الفرستی نے اسے طویل تر بھی بنایا۔ اکثر تو ایسا ہوا کہ میں ہمت ہار کر بیٹھ رہا۔ ایسے کٹھن وقتوں میں ہمت افزائی کے بعض ایسے حیرائے بھی نکل آئے جنہیں میں تائید غیبی سے تعبیر کر سکتا ہوں۔ حافظ۔

برکش اے مرغ سحر نغمہ داؤدی را

کہ سلیمان گل از طرف ہوا باز آمد

میری تحریر میں نغمہ داؤدی تو شاید نہ ہو، لیکن میر کی عظمت کو الفاظ میں منتقل کرنے کی کوشش ضرور ہے۔ اس کوشش میں آپ کو دماغ کے تیل کے ساتھ ساتھ خون جگر کی بھی کار فرمائی شاید نظر آئے۔

نئی دلی، ۱۱ جنوری ۱۹۹۰

الہ آباد، ستمبر ۲۰۰۶

شعر الرحمن فاروقی

ہوں۔ یہ ضرور ہے کہ ان میں برسوں میں ہر بار کے مطالعے اور غور و فکر کے بعد میری رائے اور بھی مستحکم ہوئی ہے کہ میر بہت بڑے شاعر ہیں اور ہمارے غالباً سب سے بڑے شاعر ہیں اور میری کوششیں میری فہم و تحسین کا حق صرف ایک حد تک ہی ادا کر سکیں گی۔ میر کے مقابلے میں غالب یا اقبال یا میر انیس کی عظمت کا راز بیان کرنا نسبتاً آسان ہے۔ ساتھ ساتھ یہ بھی ہے کہ میر کے اسرار بہت آہستہ آہستہ کھلتے ہیں۔ اس کی وجہ کچھ تو یہ ہے کہ میر کے بارے میں غلط مفروضات بہت ہیں اور ان کے بارے میں سب سے زیادہ مقبول عام تصور یہ ہے کہ وہ بہت آسان، شفاف اور علامۃ النور و افکار و تجربات بیان کرتے ہیں، اور ان کے یہاں کوئی خاص گہرائی یا پیچیدگی نہیں۔ (مجھے امید ہے کہ ”شعر شورا انگیز“ جلد اول کے مطالعے نے اس مقبول عام مگر سراسر غلط مفروضے کو منہدم کرنے میں کچھ مدد دی ہوگی۔) لیکن میر کا اسرار آسانی سے نہ کھلے اور پوری طرح نہ کھلنے کی دوسری وجہ یہ ہے کہ وہ ہمارے سب شاعروں سے زیادہ دور تک اور زیادہ وسعت کے ساتھ کلاسیکی غزل اور خاص کر ہند ایرانی غزل کی روایت میں رہے ہوئے ہیں۔ ہم اس روایت سے اگر کلچر نہیں تو بڑی حد تک بیگانہ ہو چکے ہیں۔ اس کی شعریات اور تصورات کائنات ہمارے لئے کم و بیش داستان پارینہ ہیں۔ ”شعر شورا انگیز“ اس روایت، اس شعریات اور اس تصورات کائنات کو اپنے اندر زندہ کرنے، اور بیسویں صدی کے نصف دوم میں رائج تصورات شعر و ادب کو بڑی حد تک جذب و ہضم بھی کرنے کی کوشش کا نتیجہ ہے۔ ظاہر ہے اس کوشش کا دوسرا حصہ اگر کسی طرح کامیاب بھی ہو سکے تو اس کا پہلا حصہ بہر حال بڑی حد تک وجدانی اور ذاتی اعتماد و ایقان کا ہی مرہون منت ہوگا۔ ای۔ ڈی۔ ہرش کی یہ بات بالکل صحیح ہے کہ معنی تو دراصل ہمارے اندر ہیں۔ اگر ہم نہ ہوں تو متن محض ایک بے جان اور جامد شے ہے۔ اس کا مطلب یہ ہے کہ اگر ایسے لوگ ہوں (اور مجھے امید ہے کہ ہیں، یا اگر ہیں نہیں تو اب پیدا ہوں گے) جن میں مطالعے کی صلاحیت مجھ سے زیادہ، یا مجھ سے مختلف طرح کی ہو، اور میر کی روایت سے ان کی آشنائی مجھ سے زیادہ گہری ہو، تو وہ یقیناً میر کے کلام کے ساتھ مجھ سے بہتر معاملہ کر سکیں گے۔ مجھے امید ہے کہ ”شعر شورا انگیز“ کا مطالعہ ایسے لوگوں کو میر کی طرف متوجہ کرنے میں معاون ہوگا۔

میر کے کلام پر ہماری اداراتی مکمل نہ ہو سکنے کی ایک وجہ اور بھی ہے۔ یوں تو ہر بڑی شاعری میں یہ صفت ہوتی ہے کہ ہزار مطالعہ و تجزیہ کے بعد بھی محسوس ہوتا ہے کہ کچھ بات ابھی ایسی باقی ہے جس کے وجود کا احساس تو ہمیں ہے، لیکن وہ چیز گرفت میں نہیں آرہی ہے۔ لیکن میر کا معاملہ تو ڈھونڈا مختلف ہے۔ یہ

تمہید جلد دوم

خدا کا شکر ہے کہ جلد اول کے چند ہی مہینوں بعد اور باب فن اور اصحاب ذوق کی خدمت میں جلد دوم پیش کرنے کی مسرت حاصل ہوئی۔ یہ ترقی اردو و بیورو حکومت ہند کے ارباب بست و کشاد، بالخصوص جناب فہیدہ بیگم ڈائریکٹر، جناب ابو الفیض سحر پرنسپل پبلیکیشنز آفیسر (افسوس کہ اب وہ اس دنیا میں نہیں ہیں) اور جناب محمد عصیم کی توجہات اور مساعی کا نتیجہ ہے۔ ان کا شکریہ ادا کرنا میرا خوشگوار فرض ہے۔ یہ جلد ردیف ب سے ردیف م تک کے انتخابی اشعار اور ان کے مفصل تجزیے پر مبنی ہے۔ جلد اول میں مبسوط و بیاچہ تھا، جس کا مرکز و محور میر کا کلام تھا۔ اس جلد کے نسبتاً مختصر و بیاچے میں ایک اہم اصولی بحث کو موضوع بنایا گیا ہے۔ بحث یہ ہے کہ کیا کسی متن کے معنی اس متن کے بنانے والے کے تابع ہوتے ہیں؟ کیا مشائے مصنف کو متن کے معنی میں کوئی اہمیت حاصل ہے؟ کیا یہ ضروری ہے کہ کسی متن کے جو معنی بیان کئے جائیں ان کے بارے میں ہم یہ ثابت کر سکیں (یا اگر ثابت نہ کر سکیں تو قیاس کر سکیں) کہ یہی معنی مراد مصنف تھے؟ اس بحث کی ضرورت کیوں پڑی، اس کی وضاحت بھی دیا چھے میں کر دی گئی ہے۔

”شعر شورا انگیز“ کی جلد سوم ردیف ن سے ردیف و تک کے انتخاب اور اس پر بحث پر مشتمل ہوگی۔ چوتھی جلد ردیف و اور ردیف ی پر مشتمل ہوگی۔ توقع اور امید ہے کہ یہ جلدیں بھی ۱۹۹۱ کے ختم ہوتے ہوتے منظر عام پر آجائیں گی۔ مجھے کلام میر کا سنجیدہ مطالعہ کرتے ہوئے بیس برس اور ”شعر شورا انگیز“ پر کام کرتے دس برس ہو رہے ہیں۔ مجھے یقین نہیں ہے کہ میں اب بھی میر کو پوری طرح سمجھ سکا

بات سمجھ میں نہیں آتی (کم سے کم میں تو اسے سمجھنے سے بالکل قاصر رہا) کہ زبان کے ساتھ معاملہ کرنے کے جو حدود ہیں میر نے ان کو کس طرح اور کس ذریعے سے اس قدر وسیع کیا کہ وہ زبان کے ساتھ تقریباً ہر ممکن آزادی برت جاتے ہیں، لیکن پھر بھی یہ معلوم ہوتا ہے کہ وہ جو کچھ کر رہے ہیں، بالکل ٹھیک کر رہے ہیں۔ میر کے سوا صرف ٹیکسپیئر اور حافظ ہی ایسے شاعر ہیں جن میں یہ بات نظر آتی ہے۔ اسی طرح یہ بات بھی پوری طرح سمجھ میں نہیں آتی کہ بظاہر معمولی بات کو بھی میر اس قدر غیر معمولی کس طرح کر دیتے ہیں؟ یہ بات ٹیکسپیئر میں بھی نہیں، حافظ میں ہے۔ میرے اور محمد حسن عسکری کے استاد پروفیسر ایلس۔ سی۔ ویب کہا کرتے تھے کہ بعض جرمن شعرا مثلاً ہائنہ (Heine) اور ہولڈرلن (Hoderlin) کے کلام میں کہیں کہیں وہی نزاکت اور ذرا سی چیز کو لعل و گہر بنا دینے والی بات ملتی ہے جو بہترین فارسی غزلوں کا طرز امتیاز ہے۔ میں جرمن زبان سے واقف نہیں ہوں، لیکن ترجمے کی نقاب میں ان شعرا کا کلام اپنے تمام حسن کے باوجود حافظ کی اس جادوگری سے خالی ہے کہ شعر میں کوئی بات بظاہر نہیں، لیکن سب کچھ ہے۔ ”شعر شور انگیز“ میں بہت سے اشعار ایسے ہیں جن پر دل کھول کر بحث کرنے کے باوجود مجھے ایک طرح کا احساس شکست ہی ہوا، کہ شعر میں جو بات مجھے نظر آئی تھی، میں اسے پوری طرح بیان نہ کر سکا۔ یہ درست ہے کہ ”کیفیت“ کا تصور ایسے بہت سے اشعار کی خوبی کو محسوس کرنے اور ایک حد تک اسے ظاہر کرنے کے لئے کافی ہے۔ لیکن خود ”کیفیت“ کی مکمل وضاحت ممکن نہیں۔

مجھے اعتراف ہے کہ ”جادوگری“ کا لفظ جو میں نے اوپر حافظ کے حوالے سے لکھا ہے، اور جو میر پر بھی صادق آتا ہے، تنقیدی زبان کا لفظ نہیں۔ لیکن میر کے محاسن تو سب کو معلوم ہیں کہ وہ معنی آفرینی، مضمون کی جدت، شورش، کیفیت، ظرافت، رعایت لفظی، مناسبت الفاظ، روانی، چھبیدی، طنز ان سب پر پوری طرح قادر ہیں۔ استعارہ، تشبیہ، پیکر، زبان کے مختلف مدارج و مراتب، ان سب پر میر کا پورا تسلط ہے۔ یہ سب کہنے کے بعد جو بات بیان میں نہیں آ سکتی اسے جادوگری کہیں، میر کا اسرار کہیں، اپنا اعتراف عجز کہیں، سبھی ٹھیک ہے۔ یہ بات بھی ہے کہ میر کے مضامین میں جہاں عام دنیا کھل کر موجود ہے، وہاں بہت سارا اسرار بھی ہے، اس معنی میں کہ جو بات وہ بیان کرتے ہیں اور جو نفاذ دہاتے ہیں خود اس میں ایک طرح کا اسرار ہوتا ہے۔ منظر بالکل واضح ہوتا ہے، لیکن اس منظر میں ہمارے لئے کیا اشارہ ہے اور اس کے پیچھے کیا ہے، یہ باتیں کھلتی نہیں ہیں۔

میر کو واقعہ کیا جانے کیا تھا در پیش
کہ طرف دشت کے جوں سیل چلا جاتا تھا

ہیں چاروں طرف خیمے کھڑے گرد باد کے
کیا جانے جنوں نے ارادہ کدھر کیا

آیا جو واقعے میں در پیش عالم مرگ
یہ جاگتا ہمارا دیکھا تو خواب لگا

دھوپ میں جلتی ہیں غربت وطنوں کی لاشیں
تیرے کوچے میں مگر سایہ دیوار نہ تھا

جو قافلے گئے تھے انھوں کی انھی بھی گرد
کیا جانے غبار ہمارا کہاں رہا

ردیف الف کے یہ چند اشعار میری بات کو واضح کرنے کے لئے کافی ودانی ہیں۔

جب میں نے ”شعر شور انگیز“ پر کام شروع کیا تو خیال تھا کہ اکاد کا شعروں پر اظہار خیال کروں گا۔ تھوڑی ہی دیر میں معلوم ہو گیا کہ یہاں تو ہر شعر دامن نگہ و گل حسن تو بسیار کا مصداق ہے۔ پھر یہ ارادہ ہوا کہ اشعار پر تو مفصل گفتگو ہو جائے، لیکن دیباچہ مختصر ہو۔ آخر میں دیباچے کو اس وقت روکنا پڑا جب دیکھا کہ اگر ضبط نہ کیا تو پوری ایک جلد بھی اس کے لئے کافی نہ ہوگی۔ خیال تھا کہ آئندہ جلدوں میں دیباچہ نہ ہوگا۔ لیکن جلد دوم کی تکمیل کے لئے ضروری دیکھا کہ بعض اہم مباحث پر یہاں بھی گفتگو ہو۔ لہذا دیباچہ لکھنا پڑا۔ یہ سب باتیں دراصل شکست کا اعتراف ہیں، ان سے اپنی بڑائی مقصود نہیں۔

”شعر شور انگیز“ کے پڑھنے والوں نے محسوس کیا ہوگا کہ اشعار کی کتابت میں ملازمت وقف

وغیرہ سے مکمل اعتبار کیا گیا ہے اور اعراب بھی بہت کم لگائے ہیں۔ اس زمانے میں جب کہ ان چیزوں کا خاص اہتمام کیا جاتا ہے اور کلاسیکی متون کو مدون کرنے والے حضرات تو اوقاف متعین کرنے اور ظاہر کرنے میں بے حد کاوش کرتے ہیں، اس کتاب میں علامات وقف وغیرہ اور اعراب کا نہ ہونا ذرا تعجب انگیز ہوگا اور فیشن کے خلاف تو یقیناً متصور کیا جائے گا۔ زمانے کا مذاق اتنا بدل گیا ہے کہ علامات وقف وغیرہ اب بہت مستحسن سمجھی جانے لگی ہیں۔ ملٹن نے جب ”فردوس گمشدہ“ (Paradise Lost) شائع کی تو اس وقت اس کے خیال میں نظم معراۃتی اجنبی ہو چکی تھی کہ اس نے مختصر و بیاچہ لکھا اور پابند کی جگہ معراۃلظم لکھنے کی وجہ بیان کی۔ اسی سنت پر عمل کرتے ہوئے میں بھی مختصر اعرض کرتا ہوں کہ اشعار کو علامات وقف اور اعراب سے پاک رکھنے کی وجوہ حسب ذیل ہیں:

(۱) ہماری کلاسیکی شاعری میں ان چیزوں کا وجود نہ تھا۔ اس کی وجہ یہ ہو سکتی ہے کہ اس زمانے میں شاعری بڑی حد تک زبانی سنانے کی چیز تھی۔ لہذا توقع ہوتی تھی کہ شاعر یا قاری کی اداسگی اس بات کو واضح کر دے گی کہ کہاں رکنا ہے۔ کہاں خطابیہ، کہاں استفہامی لہجہ اختیار کرنا ہے؟ کس لفظ کو کس طرح اور کن حرکات کے ساتھ ادا کیا جائے گا؟ وغیرہ۔

(۲) یہ تو تاریخی اور ”محققانہ“ وجہ ہوئی۔ اس کتاب میں ترک اوقاف و اعراب کی اصل وجہ یہ ہے کہ ان چیزوں سے کلام کے معنی متعین اور محدود ہو جاتے ہیں، جب کہ کلام کا تقاضا یہ ہے کہ اسے کثیر المعنی قرار دیا جائے۔ ای۔ ڈی۔ ہرش نے عمدہ بات کہی ہے کہ متن کی فطرت ہی ایسی ہے کہ وہ تعبیر طلب ہوتا ہے۔ شعر میں اگر علامت استفہام لگا دی جائے تو پھر یہ متعین ہو جائے گا کہ یہ عبارت خبریہ نہیں ہے۔ یا اگر اضافت ظاہر کر دی جائے تو یہ فرض کرنا ممکن نہ ہوگا کہ یہاں اضافت نہیں ہے۔ یا اگر اوقاف لگا دیے جائیں تو یہ طے ہو جائے گا کہ اس متن میں مسند کیا ہے اور مسند الیہ کیا ہے؟ ان سب صورتوں میں معنی محدود ہو جائیں گے اور متن کی تدواری کم ہو جائے گی۔

مندرجہ ذیل مثالوں پر غور کیجئے:

(۱) گل کی وفا بھی جانی دیکھی وفا ہے بلبل

اگر مصرعے کو یوں لکھا جائے:

گل کی وفا بھی جانی؟ دیکھی وفا ہے بلبل؟

تو یہ امکان باقی نہ رہے گا کہ مصرعے کو خبریہ بھی پڑھ سکتے ہیں۔ استفہام کی علامت نہ ہو تو انشائیہ اور خبریہ دونوں قراءتیں ممکن ہیں۔

(۲) فقیلہ مووہ جگر سوختہ ہے جیسے اتیت

اس وقت اس مصرعے کی نثر حسب ذیل طرح ہو سکتی ہے۔ (۱) وہ (فحش) جگر سوختہ اتیت کی طرح فقیلہ موہے۔ (۲) وہ (فحش) فقیلہ مو اتیت کی طرح جگر سوختہ ہے۔ (۳) وہ اس طرح جگر سوختہ ہے جیسے فقیلہ مو اتیت۔ (۴) وہ اتیت کی طرح جگر سوختہ اور فقیلہ موہے۔ (۵) وہ فقیلہ مووہ (= اس قدر، بے حد) جگر سوختہ ہے، جیسے اتیت۔ (۶) وہ جگر سوختہ (فحش) اس طرح فقیلہ موہے جیسے اتیت۔ (۷) وہ فقیلہ مو (فحش) اتیت کی طرح جگر سوختہ ہے۔ اگر اوقاف لگا دیے جائیں تو معنی محدود ہو جائیں گے۔

(۳) خورشید صبح نکلے ہے اس نور سے کہ تو

”خورشید“ اور ”صبح“ کے مابین اضافت کی علامت لگا دی جائے تو ایک ہی معنی نکلیں گے، یعنی صبح کا سورج۔ اگر اضافت نہ لگائی جائے تو اضافت والے معنی نکلیں گے (کیونکہ اضافت فرض کر سکتے ہیں) اور خورشید صبح کو بے اضافت پڑھ کر یہ معنی بھی نکال سکیں گے کہ صبح کو جو چیز اس (زبردست، خوب صورت) نور کے ساتھ برآمد ہوتی ہے وہ خورشید ہے کہ تو ہے؟

یہ تین مثالیں محض شے نمونہ از خروارے ہیں۔ علامات اضافت و اوقاف کا نہ ہونا معنی کے امکانات پیدا کرتا ہے، اور قاری کی تربیت بھی بخوبی کرتا ہے۔ رشید حسن خاں نے ”فسانہ عجائب“ اور ”باغ و بہار“ پر جس وقت نظر سے اعراب لگائے ہیں اور اوقاف متعین کئے ہیں، وہ لائق صد ستائش ہے۔ لیکن ان کا مقصد یہ ہے کہ متن کو اور اس کی قرأت کو قطعی طور پر متعین کر دیا جائے، تاکہ طالب علم اسے آسانی سے پڑھ سکیں۔ پھر یہ بھی ہے کہ ”فسانہ عجائب“ اور ”باغ و بہار“ ہویا نثر کی کوئی کتاب، وہ شعری متن کی طرح کثیر المعنی ہونے کے امکانات نہیں رکھتی۔ لہذا وہاں تو ٹھیک ہے، لیکن شعر کو اوقاف و اعراب کا پابند کرنے میں شعر اور قاری دونوں کا زبردست نقصان ہے۔ بنیادی بات یہ ہے کہ جس متن کے اصول تحریر میں اعراب کا تصور نہ تھا، اس کا اصل مزاج ہی اعراب کے خلاف تھا اور ہمیں متن کو اس کے مزاج کے مطابق ہی قبول کرنا چاہئے۔

حشمتی نے ایک بار جوش میں آ کر کہا تھا۔

ای محل ارتقی ای عظیم اتقی
وکل ما خلق الله و ما لم یخلق
محتقر فی ہمتی کشعرۃ فی مفرقی
اس کا اردو تو میں کیا کروں، آریری کا انگریزی ترجمہ پیش کرتا ہوں:

To what height shall I ascend? Of what
severity shal I be afraid?
For everything that God has created, and that
He has not created
Is of as little account in my aspiration as a
single hair in the crown of my head.

جو شخص تعالیٰ میں ایسی بلندی کو چھو لے، اس کو تعالیٰ کا حق ہے۔ میرے یہاں بھی تعلیمیں ہیں۔
لیکن یہاں بھی وہ ہر قلبی طس کے انداز میں پست و بلند کو ایک کرنے پر بھی قادر ہیں۔
قدر و قیمت اس سے زیادہ میرے تمہاری کیا ہوگی
جس کے خواہاں دونوں جہاں ہیں اس کے ہاتھ بکاؤ تم

نئی دلی، ۱۹ اگست ۱۹۹۰

الہ آباد، ۲۰۰۶

شمس الرحمن فاروقی

تمہید جلد سوم

خدا کا شکر و احسان ہے کہ جلد سوم آپ کی خدمت میں حاضر ہے، ذرا دیر سے سہی۔ خرابی
صحت اور دفتری مصروفیات کے باعث اس جلد کو پایہ تکمیل تک پہنچانے میں تعویق ضرور ہوئی، لیکن
باندازہ اندیشہ نہیں۔ ادب کے طلباء اور اساتذہ اور عام ادبی حلقوں میں گزشتہ دو جلدوں کو جو مقبولیت
ملی ہے اس سے مجھے کام کرتے رہنے کا حوصلہ ملا۔ جلد دوم کی تمہید لکھتے وقت مجھے امید تھی کہ بقیہ
دونوں جلدیں بھی ۱۹۹۱ کے اواخر تک بازار میں آسکیں گی، لیکن مادرِ چہ خیالم و فلک در چہ خیال کے
مصادیق، ایسا ممکن نہ ہوا۔ اب امید کرتا ہوں کہ توفیقِ خداوندی شامل حال رہی تو چوتھی جلد ۱۹۹۲ کے
آخربیک شائقین تک پہنچ سکے گی۔ اس طولِ طویل کام میں ترقی اردو بیورو اور خاص کر اس کی ڈائریکٹر
جناب ڈاکٹر فہمیدہ بیگم، پرنسپلِ جلی کیشنز آفیسر جناب ابوالفیض سحر (افسوس کہ وہ اب اس دنیا میں نہیں
ہیں)، اور جناب محمد عصیم کی مساعی شہیدہ اور توجہات کثیرہ سے جو مدد ملی ہے اس کا میں شکریہ ادا
کرتا ہوں۔

گزشتہ جلدوں کی طرح اس جلد میں بھی ایک کم و بیش مبسوط و بیاچہ شامل ہے۔ اس پوری
کتاب کا منظر نامہ اس طرح مرتب کیا گیا ہے کہ اس کے ذریعہ ہماری کلاسیکی شعریات کی بازیافت ممکن
ہو، اور اس طرح صرف میر ہی نہیں، بلکہ تمام کے تمام کلاسیکی ادب کے مطالعے اور اس کی تحسین، اور تعین
قدر کی نئی راہیں کھل سکیں۔ لیکن بعض دوستوں نے مشورہ دیا کہ کلاسیکی شعریات کے مباحث کو ربط و ترتیب

کے ساتھ یکجا بھی پیش کیا جائے تو بہتر ہے۔ دوسری بات یہ کہ بعض لوگوں کو اب بھی اس معاملے میں تردد ہے کہ ہمیں اپنی کلاسیکی شعریات (اگر ایسی کوئی شے ہے بھی) کی روشنی میں اپنا ادب پڑھنے کی ضرورت ہی کیا ہے؟ اس تردد کی تہ میں جو اصل سوال مضمر ہے وہ یہ ہے کہ ادب کے معیار آفاقی ہیں یا مقامی؟ یعنی کیا ہر ادبی تہذیب اپنے معیار خود مقرر کرتی ہے یا اسے ایسے معیاروں کی پابند ہونا چاہیے جو عالمی اور آفاقی ہیں۔؟ اگر ہر ادبی تہذیب کو مبینہ عالمی معیاروں کی روشنی میں عمل پیرا ہونا چاہیے، تو یہ معیار کس تہذیب نے مرتب کئے ہیں؟ یا کیا کوئی عالمی ادبی پارلیمنٹ ہے جس نے با اتفاق رائے (یا اکثریت رائے سے) ان معیاروں کو مرتب اور نشر کیا ہے؟ ظاہر ہے کہ کوئی ایسی تہذیب، یا کوئی ایسی عالمی پارلیمنٹ نہیں ہے، اور نہ ہو سکتی ہے، جس کے احکامات سب پر چلتے ہوں، یا چل سکتے ہوں۔ یہ بھی ظاہر ہے کہ گذشتہ سو برس سے جن معیار و اصول کو ہم آفاقی سمجھتے رہے ہیں وہ دراصل مغرب سے حاصل کئے گئے ہیں (یا ہم انہیں مغرب سے حاصل شدہ سمجھتے ہیں۔) بے شک یہ معیار و اصول بہت محترم اور موثر ہیں۔ ہم نے ان سے بہت قیمتی سی باتیں سیکھی ہیں اور آئندہ بھی سیکھتے رہیں گے (خاص کر طریق کار کے میدان میں)، لیکن یہ بات بالکل واضح طور پر کہہ دینے کی ہے کہ کسی تہذیب کے معیار کسی دوسری تہذیب کے معیاروں پر فوقیت نہیں رکھتے۔ سب اپنی اپنی جگہ پر صحیح اور درست ہیں۔

علیٰ ہذا القیاس، یہ بات بھی ظاہر ہے کہ اگر کسی تہذیب کے ادبی معیار کسی دوسری تہذیب کے ادبی معیاروں سے متناقض ہوں، تو دوسری تہذیب کے اصول و معیار کو ثانوی حیثیت ملے گی۔ مثلاً اگر ہمارے یہاں غزل کے اندر کوئی داخلی یا ظاہری ربط، یا ارتقاے خیال، ضروری نہیں، اور اگر کسی اور تہذیب کے معیاروں کی رو سے نظم اسی وقت کامیاب ہے، جب اس کے مختلف حصوں میں ربط اور ارتقاے خیال ہو، تو غزل کی حد تک ہم اپنے اصول کو فوقیت دیں گے، غیر تہذیب کے اصول کو نہیں۔ اسی طرح، اگر ہمارے یہاں شعر میں "ذاتی جذبہ، اور ذاتی تجربہ، اور اپنے آپ پر گزرتے ہوئے معاملات" کو بیان کرنا ضروری نہیں، اگر ہمارے یہاں عشقیہ شاعری کے لئے ضروری نہیں کہ شاعر "آپ جی" یا کم سے کم اپنے "ذاتی یا داخلی" کوائف بیان کرے، تو ہماری عشقیہ شاعری کی حد تک یہ اصول کسی دوسری تہذیب کے اس اصول پر فوقیت رکھے گا، جس کی رو سے عشقیہ شاعری میں شاعر کے "ذاتی اور داخلی" کوائف بیان ہونا

(Original) ہو، بلکہ اس کا کمال یہ ہے کہ مضامین (جو پہلے سے موجود ہیں، یا جنہیں ہم پہلے سے موجود فرض کرتے ہیں) کو نئے رنگ سے، یا پہلے سے بہتر ڈھنگ سے پیش کرے، تو اس پر "چبائے ہوئے نوالے لگنے، اور" چچوڑی ہوئی ہڈیوں کو دوبارہ چچوڑنے" کی کوشش کا الزام نہ صرف غلط ہے، بلکہ مضمون آفرینی کے بنیادی اصولوں سے بے خبری کا بھی غماز ہے۔

واضح رہے کہ مولک پن یا (Originality) کا یہ تصور، کہ ہر شاعر دوسرے شعرا سے لازماً مختلف ہو، انیسویں صدی کا مغربی رومانی تصور ہے، اور مشرقی تصور تخلیق و تخیل سے اس کا کوئی واسطہ نہیں۔ عربی شعریات میں مضمون آفرینی کا تصور بہت ترقی یافتہ نہیں، لیکن وہاں بھی شیخ عبدالقادر جرجانی "سرقہ" کے اس تصور سے بے گانہ نظر آتے ہیں جو ہمارے یہاں انیسویں صدی میں عام ہوا۔ عبدالحسین زریں کوب نے جرجانی کے نظریے کو یوں بیان کیا ہے کہ سرقہ اسی وقت قائم ہوتا ہے جب کوئی شاعر بہت سوچنے اور کوشش اور تامل کے باوجود وہی بات کہے جو دوسرے کہہ گئے ہیں۔ جرجانی کہتے ہیں اگر دو شاعروں میں اتفاق معنی (= مضمون) ہو تو یہ دو صورتوں سے خالی نہ ہوگا۔ یا تو دونوں "غرض" میں متفق ہیں (مثلاً دونوں اپنے مربی کی مدح کر رہے ہیں)۔ ایسی صورت میں سرقے کا سوال نہیں۔ پھر یہ ہو سکتا ہے کہ دونوں میں "طریق دلالت" کا اتفاق ہو (مثلاً دونوں اپنے مدوح کو سخاوت میں دریا، دلاوری میں شیر، وغیرہ قرار دیں)۔ ایسی صورت میں اگر یہ ظاہر ہو کہ ان میں سے کسی ایک شاعر نے یہ مضمون "سعی و جہد و تامل" کے بعد حاصل کیا ہے (یعنی وہ بہت کوشش کے بعد بھی وہیں پہنچے جہاں دوسرا پہنچ چکا ہے)، تب ہی اس پر سرقہ و انتحال کا حکم ہو سکتا ہے۔ یعنی جرجانی کی نظر میں سرقہ کوئی اہم بات نہیں، قوت تخیل کی ناکامی البتہ اہم بات ہے۔

شعر قیس رازی نے سرقہ و استفادہ کو انتحال، المام، سلخ اور نقل کی چار قسموں میں تقسیم کیا ہے۔ "نقل" سے ان کی مراد چبے یا (Copy) نہیں، بلکہ مضمون کو ایک جگہ سے دوسری جگہ منتقل کرنا ہے۔ انھوں نے جو مثالیں دی ہیں، اور ان پر جس طرح اظہار خیال کیا ہے، اس سے صاف ظاہر ہے کہ وہ نقل کو قابل ستائش سمجھتے ہیں۔ بعد میں ہمارے یہاں شعر قیس رازی کی انواع کو اور بھی باریک اور لطیف طریقے سے سرقہ، توارد و ترجمہ، اقتباس، اور جواب کے زیر عنوان جگہ جگہ بیان کیا گیا۔

سلسرت شعریات میں جرجانی سے بھی پہلے آئندہ ردھن نے، اور پھر راج شیخ نے ان

معاملات پر بہت عمدہ بحث کی ہے۔ مکند لائحہ کا کہنا ہے کہ ان دونوں مفکروں کی نظر میں "نیا اس وقت وجود میں آتا ہے جب قوت مثیلہ کے ذریعہ پرانے کی تعمیر نو کی جائے۔" قدیم سنسکرت شعریات میں ایک کتب کا خیال تھا کہ شعر میں نئی بات کہنا ہی ممکن نہیں، کیوں کہ شاعری (vuqHkko;kuq Hkolkeu;e) کا اظہار کرتی ہے۔ مکند لائحہ نے اس کا ترجمہ Universals of experience کیا ہے۔ چونکہ یہ آفاقی حقائق تعداد میں محدود، اور تمام انسانوں میں بہر زمان و بہر وقت مشترک ہیں، اس لئے پرانے لوگوں نے انھیں پہلے ہی بیان کر دیا ہے۔ لہذا اب نئے کہنے والوں کے لئے بچا ہی کیا ہے؟ (عربی کا مشہور قول مازک الاول لا آخر" انگوں نے پچھلوں کے لئے کچھ نہیں چھوڑا" یاد آتا ہے۔) اس کا جواب آندور دھن نے یہ دیا کہ جب نیا لفظ ہوگا تو نیا مضمون اور نئے معنی بھی ہوں گے۔ (کیا عجیب کہ طالب علمی کا مشہور قول "لفظے کہ تازہ است بہ مضمون برابر است" پنڈت راج بگن ناتھ کے واسطے سے آندور دھن کے یہاں سے حاصل ہوا ہو؟) لہذا پرانی بات کو نئے الفاظ میں بیان کرنے سے بات بھی نئی ہو جاتی ہے۔

آندور دھن اور راج بگن نے مضمون آفرینی کے بارے میں جو لطیف بحثیں کی ہیں، ان کو آئندہ کے لئے چھوڑنا ہوں۔ بس یہ عرض کرنا ہے کہ ان نکات پر گفتگو کرتے وقت خود مکند لائحہ نے "اردو فارسی ادب کی مشہور اصطلاح" مضمون کا ذکر کیا ہے، اور انھوں نے "مضمون" کا ترجمہ (Theme) یا (Substance) کیا ہے، جو بالکل درست ہے۔ لطف یہ ہے کہ حالی کو عربی فارسی شعریات کے حوالے سے ان باتوں کا شعور تھا۔ چنانچہ وہ ابن خلدون کا قول نقل کرتے ہیں کہ "معانی صرف الفاظ کے تابع ہیں اور اصل الفاظ ہیں۔ معانی ہر شخص کے ذہن میں موجود ہیں۔ ضرورت ہے تو صرف اس بات کی ہے کہ ان معانی کو کس طرح الفاظ میں ادا کیا ہے۔" (ابن خلدون کا یہ قول براہ راست جر جانی سے مستعار ہے، اور معلوم ہوتا ہے کہ جر جانی اور آندور دھن نے ایک ہی مکتب میں تعلیم پائی تھی۔)

برٹرند رسل (Bertrand Russell) نے جب جین جا کروہاں کی تہذیب اور روایات کا براہ راست مطالعہ کیا تو اس کو یہ جان کر حیرت اور مسرت ہوئی کہ مولک پن (Originality) کا تصور صرف وہی ایک ہی نہیں ہے جو مغرب میں رائج ہے، بلکہ مولک پن (Originality) کے معنی یہ بھی ہیں

کہ پرانی بات کو نئے انداز میں دہرایا جائے۔ رسل کو محسوس ہوا کہ چینی تصور انشا بھی اپنی جگہ پر درستی کا حامل ہے، اور ممکن ہے کہ یہ مغربی تصور سے بہتر بھی ہو۔ لیکن آزاد، حالی اور امداد امام اثر اور ان کے قبعین کو مشرقی تصور انشا میں عیب ہی عیب نظر آتے تھے۔ سچ ہے، شکست خوردہ تہذیب سب سے پہلے فاتح تہذیب پر عاشق ہوتی ہے۔ اس اصول کو ہیری لیون (Harry Levin) نے "اقلیتی طبقے کی اپنے آپ سے نفرت" (Self-hatred) سے تعبیر کیا ہے۔ افسوس ہے کہ ہم لوگ ابھی تک اس خود نفرتی (Self-hatred) سے آزاد نہیں ہوئے ہیں، اور آج بھی ہم اپنے پیش تر ادبی سرمائے پر شرمندہ ہیں، یا اسے لائق اعتناء نہیں سمجھتے۔

میرے کہنے کا مطلب یہ ہے کہ ہماری کلاسیکی شاعری کے پیچھے ایک واضح شعریات (=تقدیدی تصورات جن کی روشنی میں کوئی متن فن پارہ کہلاتا ہے، اور جن کی روشنی میں فن پارے کی خوبیاں متعین ہوتی ہیں) موجود ہے۔ اور اس کو جاننا اس لئے ضروری ہے کہ جب تک ہم یہ نہ جانیں گے کہ ہمارے قدما جب شعر کہتے تھے تو کس طرح یہ طے کرتے تھے کہ جو متن وہ بنا رہے ہیں، وہ شعر ہے؟ اور اس متن کو سننے پڑھنے والے کس طرح معلوم کرتے تھے کہ جو چیز ہمارے سامنے پیش کی جا رہی ہے، وہ شعر ہے کہ نہیں؟ اس وقت تک ہم کلاسیکی شاعری سے پوری طرح لطف اندوز نہ ہو سکیں گے۔ دوسری بات یہ ہے کہ تمام تخلیقی ادب اصلاً ایک ہے۔ لہذا اس شعریات کا بڑا حصہ تمام ادبی کارگزاری (وہ نثر ہو یا نظم) کو سمجھنے کے لئے ضروری ہے۔ مرثیے کو سمجھنے میں کلیم الدین احمد اور اسلوب احمد انصاری، اور داستان کو سمجھنے میں کلیم الدین احمد، وقار عظیم اور گیان چند سے جو مسامحے ہوئے وہ اسی وجہ سے کہ یہ لوگ کلاسیکی غزل کی شعریات سے ناواقف تھے۔ ورنہ "ہومان نامہ" (مصنف احمد حسین قمر) کا یہ سرسری بیان بھی ان بزرگوں کی بہت سی مشکلات کو حل کرنے کے لئے کافی تھا:

۱۔ چینی تہذیب میں اشیاء کے تصور کے بارے میں آئی۔ اے۔ رچرڈس (I.A. Richards) نے اپنی مشہور کتاب Colridge on Imagination میں آر۔ ڈی۔ جیمسن (R.D. Jameson) کا ایک طویل اقتباس نقل کیا ہے۔ اس کے چند جملے حسب ذیل ہیں۔ "یہ بات واضح ہونی چاہئے کہ مغرب والوں کے لئے چینی دنیا نامفہوم ہے۔ کیونکہ مغرب والا یہ پوچھنے کا عادی ہے کہ "کیا یہ چیز فطری (یا فطرت کے مطابق) ہے؟" اور چینی یہ پوچھنے کا عادی ہے کہ "کیا یہ چیز انسانی ہے؟" مغربی طرز فکر و عمل کا رجحان یہ ہے کہ وہ اپنے تصورات کی توثیق حیاتیات (Biology) میں ڈھونڈتا ہے، اور چینی طرز فکر و عمل اپنے تصورات کی توثیق روایت میں ڈھونڈتا ہے۔"

صاحب قراں بھی بے قرار ہو کر رہے ہیں فرماتے ہیں کہ اے نور نظر شعر کے کلام کا کیا اعتبار ہے ان مضامین پر خیال کرنا سراسر بے کار ہے شاعر کو یہ خیال رہتا ہے کہ تکلفات لفظی ہوں خواہ مذہب رہے خواہ جائے جو مضمون سامنے آگیا وہ نظم کر دیا، پڑھنے والا اس کے تکلفات کو دیکھے، مضمون کا اس کے اعتبار نہ کرے (صفحہ ۶۹۴)۔

موقع اس کلام کا یہ ہے کہ لشکر اسلام کے بادشاہ قباد کو آئینے میں اپنا حسن و جمال دیکھ کر خیال آیا ہے کہ زندگی چند روزہ ہے۔ ”اپنے جمال کو دیکھ کر کو ہو گئے دل سے کہتے ہیں مقام افسوس ہے کہ یہ صورت ایک دن خاک میں مل جائے گی، اے قباد اس سلطنت میں تم سے بڑے بڑے ظلم ہوئے، وہ عادل جو پوچھے گا تو کیا جواب دو گے۔ یہ سوچ کر آئینہ خانے سے حیران و پریشان روتے ہوئے نکلے۔“ پھر جب صاحب قراں (امیر حمزہ) نے اس رنج کا سبب پوچھا تو قباد نے بے ثباتی دنیا کے مضمون پر چند شعر پڑھے۔ اس کے جواب میں امیر حمزہ کی وہ تقریر ہے جو میں نے اوپر نقل کی۔ اس کلام میں دو اہم ترین نکتے ہیں (۱) شاعری کی اہمیت اس کی قدر حقیقت (Truth Value) کی بنا پر نہیں بلکہ لفظی محاسن کی بنا پر ہے۔ (۲) شاعر کا کام مضمون تلاش کرنا اور نظم کرنا ہے، خواہ اس میں تعلیم و موعظت کا پہلو ہو یا نہ ہو۔ یہاں یہ کہنے سے کام نہ بنے گا کہ داستان گو صاحبان تو ”زوال پذیر“ اقدار کے نمائندے تھے، ان کی بات کا کیا اعتبار؟ داستان گو یوں کی اقدار کو ”زوال پذیر“ تو ہم آپ کہتے ہیں، کیوں کہ ہمیں انگریزوں نے یہی سکھایا ہے، ورنہ بزم خود وہ لوگ تو اپنی بہترین اقدار کے غالباً آخری پاسدار تھے۔ دوسری بات یہ کہ احمد حسین قمر نے امیر حمزہ سے جو بات کہلائی ہے، اس کی عملی صورت ہم اپنی کلاسیکی شاعری میں دیکھ سکتے ہیں۔ ممکن ہے آپ میر کے زمانے کو مغلوں کے زوال (اور اس لئے ہند + اسلامی تہذیب کے زوال) کا زمانہ کہیں، لیکن ولی یا نصرتی یا وجہی کے زمانے کو تو ایسا نہیں کہہ سکتے۔ وجہی نے اپنی مثنوی ”قلب مشتری“ (زمانہ تحریر ۱۶۰۹ء) میں شاعر بننے کا شوق رکھنے والوں کو کچھ نصیحت کی تھی۔ اس کا مختصر تجزیہ صحیح الزماں کی کتاب میں ہے۔ اشعار یوں ہیں۔

رکھیا ایک معنی اگر زور ہے
دلے بھی مزا بات کا ہور ہے

معنی = مضمون

اگر خوب محبوب جوں سور ہے سور = سورج
سنوارے تو نور علی نور ہے
اگر لاکھ عیاں اچھے تار میں اچھے = ہوں
ہنر ہو دے خوب سنگار میں
اس سے بھی کچھ پہلے شیخ احمد گجراتی اپنی مثنوی ”یوسف زلیخا“ (زمانہ تحریر ۱۵۸۰-۱۵۸۸ء) میں اپنی صفت یوں بیان کر چکے ہیں!

جے اصناف ہوں گے شعر کیرے کیرے = کے
کہن مشکل نہیں نزدیک میرے
خیال و خاص طرزاں خاص لیاؤں
غرائب ہور بدائع لیا دکھاؤں
سبھ معنی مرے بھی اونچ اچکل سبھ = مبارک۔ اچکل = شوخ،
جو نور آکاس دسیں بچ اس حل دسیں = دکھائیں

....

اگر تمثیل کے عالم میں آؤں
بن اس عالم نوا عالم دکھاؤں بن = بھائے۔ نوا = نیا
کبھی نرجیو کوں جیو دے چھڑاؤں
کبھی جیو جیوتی کا جیو اڑاؤں
کبھی دھرتی کوں انبر کر اچاؤں اچاؤں = بلند کروں
کبھی انبر کوں دھرتی کر بچھاؤں

یہ لوگ تو اپنی روحانی اور مادی اقدار کے عروج پر متمکن ہیں، لیکن ان کے بیان میں وہی روح بول رہی ہے جو ”ہومان نامہ“ کے الفاظ میں ہے۔ یہ کہنا محض زیادتی ہے کہ ان میں ”زوال آمادہ“ اقدار

ان اشعار کا متن سیدہ جعفر کی مرتب کردہ مثنوی ”یوسف زلیخا“ از احمد گجراتی سے ماخوذ ہے۔ میں نے کتابت کے الفاظ درست کر دیے ہیں۔

منفکس ہیں، اور ان کی روشنی میں ہمارے کلاسیکی شعر کو نہ پڑھنا چاہئے۔ جس کام کے جو اصول ہیں، اور جن کی روشنی میں وہ کام معنی خیز ہوتا ہے، ان سے صرف نظر کریں تو تاریکی تاریکی ہے۔

یہ وجوہات ہیں جن کی بنا پر میں نے جلد سوم اور جلد چہارم کے دیباچے کلاسیکی اردو غزل کی شعریات کو بیان کرنے اور اس پر بحث کے لئے مختص کئے ہیں۔ جلد سوم کا دیباچہ تین ابواب میں ہے۔ پہلے باب میں اس بات کو ثابت کرنے کی کوشش ہے کہ ادبی معیار مقامی ہوتے ہیں، عالمی نہیں۔ (اس نتیجے پر میں بڑی سعی و تلاش کے بعد پہنچا۔ اپنی ادبی زندگی کے کئی برس میں نے ادب کے ”عالمی“ معیاروں کی ناکام جستجو میں گزارے ہیں۔) دوسرے باب میں کلاسیکی اردو غزل کی شعریات کا ایک خاکہ، اور اس خاکے کا مفصل بیان پیش کر کے میں یہ واضح کرنا چاہتا ہوں کہ ہمارے تقریباً گم شدہ کلاسیکی معیاروں کی بازیافت اقوال شعرا کی مدد سے ممکن ہے، اور یہ کہ اس شعریات کا باقاعدہ آغاز اٹھارویں صدی میں ہوتا ہے۔ ”گجری“ اور ”دکنی“ (= قدیم اردو) کے زمانے میں اس شعریات کے اجزا موجود تھے، لیکن متحرک حالت میں، اور اس زمانے کے شعرا میں مختلف اسالیب کی نگاہ بھی نظر آتی ہے۔ سترہویں صدی کے اواخر میں اور اٹھارویں صدی کے اوائل میں جب ہماری شاعری نے سبک ہندی کو اختیار کیا تو قدیم و جدید، اور غیر مقامی و مقامی تصورات کے احتراز سے ایک نئی شعریات وجود میں آئی۔ جسے میں کلاسیکی اردو غزل کی شعریات کہتا ہوں۔ باب دوم میں ان باتوں کا مختصر بیان کر کے میں نے باب سوم میں اقوال شعرا کو مختلف عنوانات کے تحت درج کیا ہے، اور ان پر تھوڑی بحث کی ہے۔

کلاسیکی شعریات کے بنیادی تصورات پر مفصل بحث پر مبنی بقیہ دیباچے کو میں جلد چہارم کے دیباچے میں شامل کر رہا ہوں۔ وجہ یہ ہے کہ جلد سوم اس وقت بھی توقع اور منصوبے سے زیادہ طویل ہو گئی ہے۔ چاروں جلدوں کا توازن برقرار رکھنا بھی ضروری ہے۔ جو باتیں اس دیباچے میں بھل ہیں، یا تحریر ہی میں نہیں آئی ہیں، ان کو مناسب اہتمام اور مثالوں کے ساتھ جلد چہارم میں ملا دیکھا جائے گا۔ غور و فکر کا سلسلہ چونکہ ابھی جاری ہے۔ اس لئے ممکن ہے مردود وقت کے ساتھ بعض باتوں کی اہمیت میری نظر میں زیادہ یا کم ہو جائے۔ لیکن میرا خیال ہے میں نے تمام بنیادی معاملات کا احاطہ کر لیا ہے۔ چونکہ اس کام میں مجھے اپنے پیش روؤں کی رہنمائی حاصل نہ تھی، اس لئے یہاں میری مثال اس مسافر کی سی ہے جس کے پاس نقشہ تو ہے، لیکن وہ نقشے کے علامات کو اچھی طرح پڑھ نہیں سکتا، اور صرف دھندلے اور گزشتہ

تجربے کی روشنی میں ان کا مفہوم نکالتا ہے۔ امید اور توقع ہے کہ میرے بعد آنے والے اس کام کو مجھ سے بہتر انجام دے سکیں گے۔

جلد دوم کی تمہید میں مذکور تھا کہ جلد سوم ردیف و اؤٹک ہوگی اور جلد چہارم میں ردیف و اوری کا انتخاب ہوگا۔ بعد میں مجھے محسوس ہوا کہ ردیف و اوری کو یکجا کرنے سے جلد چہارم بہت جھیم ہو جائے گی۔ لہذا ردیف و اوری جلد (سوم) میں شامل کر لیا ہے۔ اب جلد چہارم انشاء اللہ ردیف کی اوری دیباچے پر مشتمل ہوگی۔

میں عزیز ی ظفر احمد صدیقی کا ممنون ہوں کہ انھوں نے ”اسرار البلاغت“ کی بعض اہم عبارات کو میرے لئے سلیس اردو میں ترجمہ کیا۔ کولمبیا سے پروفیسر فریٹ (Frances Pritchett) نے ”اسرار البلاغت“ کے انٹربول ایڈیشن (۱۹۵۴) پر ایچ۔ رٹر (H. Ritter) کے مبسوط دیباچے کی نقل فراہم کی۔ نیر مسعود نے عبدالحسین زریں کوب کی کتاب ”نقد ادبی“ کی دونوں جلدیں اور چودھری محمد نعیم نے کمال ابو ذیب (Kamal Abu Deeb) کی قابل قدر کتاب (Al-Jurjani's Theory of Poetic Imagery) عطا کیں۔ موخر الذکر کتاب کی خبر بھی مجھے چودھری محمد نعیم ہی سے ملی۔ میں ان تمام دوستوں اور کرم فرماؤں کا ممنون ہوں۔ لیکن ان تحریروں سے میں نے جو رائے اور نتائج مستنبط کئے ہیں۔ ان کے لئے میرے دوستوں کو مکلف نہ سمجھا جائے۔

لکھنؤ، ۲۱ نومبر ۱۹۹۱

الہ آباد ۶۶۰۰

شعر الزمّن فاروقی

حاسدوں کے اندیشے سے زیادہ مقبولیت حاصل ہوئی۔ چنانچہ جلد اول ختم ہو چکی ہے اور اس کی دوبارہ اشاعت زیر غور ہے۔ جلد دوم اور سوم کی مانگ کو دیکھتے ہوئے اندازہ ہوتا ہے کہ ان کی بھی اشاعت دوم جلد ضروری ہو جائے گی۔

گزشتہ کی طرح اس جلد میں بھی ایک مفصل دیباچہ شامل ہے۔ جلد سوم کے دیباچے میں کلاسیکی اردو غزل کی شعریات اور اس کی تہ میں کارفرما نظریہ شعر کو بیان کرنے کی کوشش کی گئی تھی۔ زیر نظر جلد میں اسی بحث کو آگے بڑھاتے ہوئے ہماری شعریات کے بعض بنیادی تصورات کی مزید وضاحت، اور مثالوں کے ذریعہ ان کی عملی شکل پیش کرنے کی کوشش ہے طویل غور فکر کے بعد میں اس نتیجے پر پہنچا ہوں کہ مضمون آفرینی (اور اس کے متعلقات) اور معنی آفرینی (اور اس کے متعلقات) ہماری شعریات کے سب سے اہم عناصر ہیں۔ دیباچے کے دو طویل ابواب میں انھیں پر بحث کی گئی ہے۔ تیسرا نمونہ مختصر باب تصور کائنات پر ہے۔

یہ بات تو ظاہر ہے کہ اشعار کی شرح، یا ان پر بحث اور اظہار خیال کے دوران کتاب میں بہت سی تنقیدی باتیں کہی گئی ہیں اور کتاب کے تمام نہیں تو بیش تر بیانات کو ”تنقید“ کی ضمن میں رکھا جاسکتا ہے۔ لیکن یہ سوال بعض اوقات اٹھایا گیا ہے کہ شرح اور تنقید میں کیا فرق ہے؟ واقعہ یہ ہے کہ فرق کچھ بھی نہیں۔ پرانے زمانے میں جب کسی قسم کے متن پر باقاعدہ تنقید کا رواج نہ تھا، شرح ہی سے تنقید کا کام لیا جاتا تھا۔ بڑے بڑے فلسفیانہ متون پر بھی جو شرحیں (اور بعض اوقات ان شرحوں کی شرحیں) لکھی جاتی تھیں، ان میں شرح کے تحت تنقید، توضیح، اپنے خیالات کی ترجمانی، سب کچھ ہوتی تھی۔ ہم لوگ لفظ ”شرح“ سے گمان کر لیتے ہیں کہ شارح نے اصل مصنف کے مطالب کی ترجمانی سے زیادہ کچھ نہ کیا ہوگا۔ لہذا ہم ”شارح“ کو ”مصنف“ سے کم تر درجے کا، یا مصنف کا طفیلیہ (Parasite) سمجھتے ہیں۔ واقعہ یہ ہے کہ قدیم زمانے کے شرح نگار دراصل شرح کے بجائے میں اپنے خیالات بیان کرتے تھے۔ ابن رشد نے ارسطو پر اسی قسم کی شرحیں لکھی ہیں۔ ابن رشد نے ارسطو کی ”بوطیقا“ پر جو ”تلفیص“ لکھی ہے، اس تک کا یہ عالم ہے کہ وہ ”ارسطو کہتا ہے“ لکھ کر ایسی باتیں لکھتا چلا جاتا ہے جو اس کے خیال میں ارسطو کی تحریر میں مضمر ہیں، درحالیہ کہ ان کا ارسطو، یا ”بوطیقا“ سے براہ راست تعلق ثابت کرنا مشکل ہے۔ اسی طرح محقق طوسی کے رسالے ”معیار الاشعار“ کے ”شارح“ نے شرح کے نام پر کہیں کہیں چند جملے جو لکھے

تمہید جلد چہارم

حمد و ثناء واجب ہے اس رب القدر کے لئے جس نے مجھے اس قابل بنایا کہ ”شعر شور انگیز“ کی چوتھی اور آخری جلد شائقین کی خدمت میں پیش کر سکوں۔ جلد سوم کی تمہید لکھتے وقت مجھے امید تھی کہ جلد چہارم ۱۹۹۲ کے آخر آخر میں منظر عام پر آ سکے گی۔ لیکن میری بیماری نے وہ رنگ پکڑا کہ جلد سوم ہی کے لالے پڑ گئے، اور اس کی اشاعت ۱۹۹۲ کے وسط میں ممکن ہو سکی۔ اگر تو قیقہ الہی، دوستوں کی بہت افزائی اور قدردانوں کے تقاضے شامل حال نہ ہوتے تو میں اس مہم میں سرخ رو نہ ہو سکتا۔ آج جب کہ یہ آخری جلد آپ کے ہاتھوں میں ہے، اور تقریباً پچیس سال کی محنت کا سفینہ پار گھاٹ لگ رہا ہے، تو مجھے اپنی اس خوش قسمتی پر بھی شکر خداوندی لازم ہے کہ ترقی اردو بیورو نے ڈھائی ہزار سے زیادہ صفحات پر مشتمل اس کتاب کی اشاعت کا ذمہ لے لیا۔ اتنی ضخیم کتاب کی منصوبہ بندی، اور پھر اس منصوبے کو پایہ تکمیل تک پہنچانا آسان نہ تھا۔ میں پروفیسر مسعود حسین خان اور پروفیسر گوپی چند نارنگ کا دوبارہ شکریہ ادا کرتا ہوں جنہوں نے اس کتاب کی اشاعت کے لئے تجویز بیورو کے سامنے رکھی۔ میں ترقی اردو بیورو کی ڈائراکٹر جناب فیصدہ بیگم، ان کے پرنسپل پبلی کیشنز آفیسر جناب ابو الفیض سحر (افسوس کہ اب وہ مرحوم ہیں) اس کتاب کی اشاعت کے گمراہ جناب محمد عصیم اور جناب سید مسعود احمد کی بھی توجہات کا ممنون ہوں اور جناب حیات گوٹروی خطاط کا بھی شکریہ دوبارہ ادا کرتا ہوں کہ انھوں نے جاں فشانی سے کتابت کی، ہر ترمیم کو بڑی عرق ریزی سے بنایا اور شکایت کبھی نہ کی۔

میں اس بات کو بھی اپنی خوش نصیبی سمجھتا ہوں کہ ”شعر شور انگیز“ کو دوستوں کی توقع اور

ہیں، وہ اکثر محقق کی نکتہ چینی پر مبنی ہیں۔ اور ”معیار الاشعار“ کے اردو مترجم مظفر علی اسیر نے اپنے ترجمے ”زر کامل عیار“ میں بھی یہی روش اختیار کی ہے، کہ کہیں کہیں وہ شارح کے خیالات سے اختلاف کرتے ہیں، اور کہیں محقق کے اقوال پر رائے زنی کرتے ہیں۔

موجودہ مغربی فکر میں یہ بات عام ہے کہ کسی متن پر اظہار رائے تنقیدی کارگذاری ہے۔ چنانچہ ای۔ ڈی۔ ہرش (E.D. Hirsch) (جس نے نظریہ تعبیر و شرح (Theory of Interpretation) اور علم شرح (Hermeneutics) میں قابل قدر اضافے کئے ہیں) کہتا ہے کہ ”بے شک کسی متن پر اظہار خیال اور شرح نگاری کا خاص مقصد یہ نہیں ہوتا کہ اس متن کا مفہوم دوسروں کو سمجھایا جائے۔ اکثر اس عمل کا مقصد یہ ہوتا ہے کہ متن کی قدر (value) کو بیان کیا جائے، اس کی اہمیت کا اندازہ لگایا جائے، موجودہ یا گزشتہ صورت حالات سے اس کے حوالے اور ربط کو ظاہر کیا جائے، متن کو کسی بحث و استدلال کی پشت پناہی کے لئے استعمال کیا جائے، یا اسے سوانحی یا تاریخی معلومات کے ماخذ کے طور پر کام میں لایا جائے۔ متن پر اظہار خیال کے یہ سب طریقے بالکل جائز و مناسب ہیں، اور ان کی طرح کے اور بھی طریقے ہیں۔ اور یہ سب تنقیدی عملداری ہیں۔“ یہ بات دھیان میں رکھنے کی ہے کہ کسی نظریہ ادب کے بغیر کسی فن پارے کے ظاہری اور باطنی خواص کا بھی بیان ممکن نہیں، چہ جائے کہ اس کے ظاہری صفات اور اس کے فنی اقداری پہلوؤں پر اظہار خیال یا تنقید ممکن ہو۔ آئی۔ اے۔ رچرڈس (I.A. Richards) کا قول ہم جلد سوم میں پڑھ چکے ہیں کہ ”یہ فیصلہ کہ کوئی متن عمدہ ہے، زندگی کا عمل ہے۔ اس کے محاسن کا معائنہ اور بیان نظریے کا عمل ہے۔“ یعنی یہ معائنہ اور بیان ممکن ہی نہیں ہے اگر نظریہ (Theory) نہ ہو۔

افسوس کی بات یہ ہے کہ بعض مغربی مفکروں نے نظریہ سازی کو نظریہ بازی بنا کر نظریے کو مقصود بالذات کا درجہ دے دیا ہے۔ نتیجہ یہ ہوا کہ ان کی گفتگو ادب سے دور تر اور نظریہ طرازی سے قریب تر ہوتی چلی گئی۔ ایسی تحریروں میں ایک نظریہ دوسرے نظریے سے گفتگو کرتا ہے۔ یعنی نظریات کی گفتگو متن سے ہونے کے بجائے آپس میں ہونے لگتی ہے اور وہ چیز جنم لیتی ہے جسے حال ہی میں ایک نقاد نے self-generating spiral of interpretations of interpretations کہا ہے۔ نظریہ بازی کی اس ریل پیل نے ایک طرف تو بعض بنیادی سوالات کو معرض بحث سے خارج کر دیا ہے۔ مثلاً

(Deconstruction) کے مویدین یہ بتانے سے قاصر ہیں کہ وہ جس تحریر کا مطالعہ کر رہے ہیں، اسے فن پارہ کیوں کہا جائے؟ اور اگر کسی تحریر کو ہم فن پارہ قرار بھی دے لیں (لا تشکیل یعنی Deconstructions) کے پاس ایسا کوئی ذریعہ نہیں ہے، یہ کام اسے کسی اور نظریے کی مدد سے انجام دینا ہوگا) تو خود لا تشکیل Deconstruction کے مویدین (بلکہ ان تمام نظریات کے مویدین، جو ادب کی ادبیت کو بیان کرنے سے گریز کرتے ہیں) ہمیں یہ نہیں بتا سکتے کہ کوئی فن پارہ اچھا کیوں ہے۔ لہذا یہ لوگ بظاہر تو تنقید اور نظریے کی خود مختاری کا دعویٰ کرتے ہیں، لیکن دراصل اسی اصول استناد کی پیروی کرتے ہیں جو بقول ان کے سیاسی اقتدار (یا ادب کی سیاست کے اقتدار) نے قائم کیا ہے۔ دوسری طرف نظریات کی فراوانی نے ادب کے نقاد کی خود آگاہی میں تو اضافہ کیا، لیکن ساتھ ہی ساتھ ایسی تہذیب اور ایسے طرز گفتگو کو رائج کیا جس میں نقلی الفاظ، جارگن، خود ساختہ الفاظ، پرائیوٹ زبان بنانے کا رجحان خود طمانیت اور جھوٹی اشرافیت کا دور دورہ ہے۔ یہاں تک کہ بارت (Barthes) کو اس کے دفاع میں کہنا پڑا کہ ”پرانی تنقید بھی ایک طرح کی اعلیٰ ذات“ ہی ہے، اور جس ”فرائیسی وضاحت“ پر یہ زور دیتی ہے، وہ بھی دوسرے جارگون کی طرح جارگن (Jargon) کے سوا کچھ نہیں... زبان اسی حد تک وضاحت کی حامل ہے جس حد تک وہ عام طور پر سمجھی جائے۔ (یہ بات دلچسپ ہے کہ خود بارت کا استدلال سراسر دوری (Circular) لہذا بے معنی ہے۔ اور خود بارت یہ کہتا ہے کہ نظریہ باز تنقید انھیں لوگوں کے لئے ہے جو جدید ادبی تہذیب کے تین عظیم مسلح سپاہیوں یعنی مارکس (Marx) فروڈ (Frued) اور سوسیور (Sausure) کی گفتگو کو اپنے اندر پوری طرح اتار چکے ہوں۔)

خیر، یہاں تو ہر شخص بارت کا ہم نوا ہوگا کہ ادبی تنقید بھی اور علوم کی طرح ایک علم ہے۔ اور ایف۔ آر۔ لیوس (F.R. Leavis) کا یہ قول کافی نہیں کہ نقاد کے لئے ضروری نہیں کہ وہ اپنے تنقیدی اصولوں کو ظاہر کرے۔ بلکہ اس کے لئے یہی کافی ہے کہ کسی ادبی متن کا جو تجربہ یعنی (Experience) اس نے حاصل کیا ہے، اسے وہ اپنے قاری تک پہنچا دے۔ کیونکہ لیوس بھی اس سوال کا جواب نہیں دیتا کہ اس نے کسی مخصوص ادبی متن کو ہی اپنا Experience حاصل کرنے کی خاطر کیوں منتخب کیا؟ اور کیا وہ Experience کسی اور متن سے حاصل نہیں ہو سکتا؟ چونکہ لیوس کی تنقید اس سوال کا جواب نہیں دیتی، اس لئے میں لیوس کو بھی لا تشکیل (Deconstruction) اور نئی تاریخت (New Historicism)

وغیرہ نظریات کے مؤیدین کی طرح نا کام نظریہ ساز قرار دیتا ہوں۔ بارت (Barthes) کا یہ دعویٰ بالکل بجا ہے کہ تنقید کے اصول ضروری ہیں۔ اور ان اصولوں کی تعمیر میں دیگر علوم کے نظریہ سازوں سے مدد مل سکے تو کوئی حرج نہیں۔ خاص کر اگر وہ علوم ایسے ہوں جیسے نفسیات، لسانیات، فلسفہ، لسان وغیرہ جنہیں بھی تعبیر اور تشریح سے سروکار ہوتا ہے۔ مشکل وہاں پڑتی ہے جہاں غیر ادبی نظریہ سازی، ادبی نظریہ بازی میں تبدیل ہو جاتی ہے اور بقول فریڈک کرموڈ (Frank Kermode) ایسا لگتا ہے کہ نقاد کو شاعروں اور شاعری میں کوئی دلچسپی ہی نہیں، جب تک کہ ان کو کسی سیاسی یا فلسفیانہ یا سیاسی اور فلسفیانہ بحث کے تحت نہ رکھا جاسکے۔ ایسا نقاد (بقول کرموڈ) ان لوگوں کو انتہائی شک کی نظر سے دیکھتا ہوا معلوم ہوتا ہے جو شاعری کو بچ بچ پسند کرنے کی جرات کرتے ہیں۔

نقاد اپنے وظیفہ منشی کو اسی وقت انجام دے سکتا ہے جب وہ مختلف نظریات کو اپنے اندر جذب کرے، اور ان میں اپنے انکار کو حل کر کے اپنے تہذیبی تقاضوں کو روشنی میں فن پاروں کا تجزیہ کرے اور ان کی اچھائیوں برائیوں کو دوسرے فن پاروں کی روشنی میں پرکھے۔ جن تحریروں کو اس کی تہذیب میں فن پارہ قرار دیا جاتا ہے، ان کی روشنی میں وہ ایسے اصول بنانے یا دریافت کرنے کی کوشش کرتا ہے جن کی مدد سے فن اور غیر فن، کامیاب فن پاروں اور نا کام فن پاروں، فنی خوبی اور خرابی، وغیرہ کے بارے میں عمومی حکم لگ سکیں۔ ”شعر شور انگیز“ میں میری کوشش یہی رہی ہے کہ میر کے حوالے سے ادبی نظریات پر بھی بحث ہو، اور میر کے محاسن واضح کرنے اور ثابت کرنے کی کوشش کے ساتھ ساتھ اس پوری شعری روایت کی بھی توضیح و تشریح ہو جو میر کی شاعری کے لئے پس منظر اور پیش منظر کا کام کرتی ہے، نظریہ بے روح ہے اگر وہ فن پارے کی وضاحت اور تعین قدر کے لئے کارآمد نہ ہو، اور محدود و مشکوک ہے اگر وہ کسی ایک فن پارے یا چند ہی فن پاروں سے آگے نہ بڑھ سکے۔ تنقید اگر ایک طرف ادبی نظریات کی روشنی میں فن پارے سے بحث کرتی ہے، تو دوسری طرف فن پارے کے حوالے سے ادبی نظریات پر بحث کرتی ہے۔ ان دونوں عوازل میں سے کسی ایک کو نظر انداز کرنا، یا اسے کم اہم قرار دینا، ایسی بانی شکل پر سوار ہونا ہے جس کا ایک پیہ ٹوٹ کر الگ ہو چکا ہے۔

جان ایشبری (John Ashbery) نے بطور شاعر اپنے مقصود منصب کے بارے میں لکھا ہے کہ میں اپنے پڑھنے والوں کو دہشت زدہ کرنا یا انہیں الجھن میں ڈالنا نہیں چاہتا (کہ وہ اس چکر میں

مگر قرار ہیں کہ میں کہنا کیا چاہتا تھا؟) میں تو انہیں ”سوچنے کے لئے کوئی نئی چیز دینا چاہتا ہوں۔“ اگر ”نئی چیز“ سے ہم کوئی نیا خیال یا کسی پرانے خیال کا نیا پہلو مراد لیں، تو ایشبری کا یہ قول ہمارے زیادہ تر کلاسیکی شعرا پر صادق آتا ہے۔ اور بطور نقاد میری یہ کوشش رہی ہے کہ ”سوچنے کے لئے کوئی نئی چیز“ جو شاعر نے اپنے کلام میں پیش کی ہے، اس کی وضاحت کر سکوں اور یہ بتا سکوں کہ اس میں نیا پن کتنا اور کس طرح کا، اور کیوں ہے؟ اس کوشش میں کامیابی کے لئے ضروری تھا کہ میں اردو شاعری (خاص کر غزل) کی روایت کو آپ کے سامنے اس طرح کھول کر رکھ دوں کہ بالآخر ”شعر شور انگیز“ کے ذریعہ صرف میر نہیں، بلکہ دلی سے لے کر غالب تک ہر اہم شاعر کا مطالعہ اس روایت کے مناظر میں ممکن ہو سکے۔

روایت کی اس دریافت، اور اس کی تعبیر کے لئے مغربی تنقید سے جو مدد، یا جو تعاون مجھے مل سکا، میں نے اس سے گریز نہیں کیا۔ لیکن میں نے روایت کے کسی پہلو کو محض اس لئے نظر انداز نہیں کیا کہ مغربی افکار میں اس کے لئے جواز نہیں مل سکا۔ مثال کے طور پر جلد دوم کی تمہید میں اس بات کی صراحت کی تھی کہ میں نے اشعار کو علامات وقف کے بغیر لکھنے کا التزام اس لئے کیا ہے کہ اس طرح معنی کے امکانات میں کثرت پیدا ہوتی ہے۔ شعر میں علامات وقف کا التزام و اہتمام مغرب کی روایت ہے۔ ہمارے یہاں بعض جدید شعرا، مثلاً ن م راشد، نے اپنی نظموں میں اسی بنا پر علامات وقف کا خاص اہتمام کیا ہے کہ نظم کے مافی الضمیر کو سمجھنے میں کوئی غلطی نہ ہو۔ میں چونکہ ابہام کو، اور کثرت امکانات کو مثبت قدر سمجھتا ہوں، اور چونکہ ہماری روایت میں شعر پر علامات وقف لگانے کا رواج نہیں، اس لئے میں نے تمام اشعار کو رموز اوقاف کے بغیر ہی لکھا ہے اور اس کے نتیجے میں معنی کا جو فائدہ ممکن ہوا ہے، اس کی صراحت بھی جگہ بہ جگہ کر دی ہے۔

دلچسپ بات یہ ہے کہ ٹی۔ ایس۔ ایلیٹ (T.S. Eliot) نے بھی رموز اوقاف کی موجودگی / عدم موجودگی کو اہمیت دی ہے، اور اوقاف کے تعین / عدم تعین کو شاعرانہ عمل کا حصہ قرار دیا ہے۔ ایلیٹ کہتا ہے کہ ”شاعری اور کچھ ہو یا نہ ہو، لیکن اوقاف کا ایک نظام ضرور ہے۔ اس میں اوقاف کے معمولہ علامات کو مختلف طور پر استعمال کیا جاتا ہے۔ اور رموز اوقاف کی عدم موجودگی (خاص کر اس جگہ جہاں قاری ان کی توقع کرتا ہے) بھی ایک طرح کا نظام اوقاف ہی ہے۔“ علامات اوقاف کو ترک کرنے کا فیصلہ کرتے وقت میں ایلیٹ کے مندرجہ بالا قول سے بے خبر تھا، اور اگر نہ بھی ہوتا تو اس سے میرے فیصلے پر

کوئی فرق نہ پڑتا۔ بالکل اسی طرح، جس طرح اگر ایلٹ کا قول نظام اوقاف کی سخت پابندی کے حق میں بھی ہوتا تو مجھے کوئی تشویش نہ ہوتی۔ ہاں یہ بات ضرور قابل لحاظ ہے کہ جو لوگ نظام اوقاف یا ایسی کسی چیز کی سخت پابندی کر کے یہ سمجھتے ہیں کہ وہ مغربی روایت کا التزام کر رہے ہیں، انھیں معلوم ہونا چاہئے کہ بہت سی چیزیں جو مغرب کی سمجھ میں اب آ رہی ہیں، مشرق انھیں بہت پہلے برت چکا ہے۔ اور مشرق کی بہت سی چیزیں مغرب میں موجود ہیں، بشرطیکہ ہم مغربی روایت سے پوری طرح واقف ہوں، اور اس کا صرف ایک صفحہ پڑھ کر پوری کتاب کو سمجھنے (بلکہ تصنیف کر ڈالنے) کا دعویٰ نہ کر سکتے ہوں۔

اسی بات کا دوسرا پہلو یہ ہے کہ آپ اگر مشرقی (یعنی ہندو اسلامی) تہذیب کے تمام پہلوؤں سے پوری طرح واقف نہ ہوں تو اردو فارسی غزل کا بڑا حصہ، یا اس کے بعض بنیادی پہلو، آپ کی مکمل دسترس سے باہر ہیں گے۔ مثال کے طور پر، آج کے لوگوں کو یہ بات بہت حیران کن لگتی ہے کہ غزل میں مجھوری، محبوب کی سردمہری، اس کے ظلم و ستم وغیرہ کا ذکر بار بار ہوتا ہے، یہاں تک کہ ہم ان مضامین کو غزل کے مقبول ترین مضامین کہیں تو بالکل درست ہوگا۔ مغربی تہذیب کے پروردہ لوگوں میں تو اس بات پر الجھن، بلکہ ناراضگی اور بیزاری کا احساس عام تھا۔ اب آہستہ آہستہ وہاں کے لوگوں کو پتہ چل رہا ہے کہ شاعری کی ایک بڑی روایت انھیں مضامین پر مبنی ہے۔ اور خود مغرب میں پراواں سال (Provençal) علاقے کی شاعری (جس پر عربی شعر و تہذیب کا براہ راست اثر ہے) اسی روایت کا اظہار ہے کہ عاشق کو مجبور و محروم ہونا چاہئے۔ یعنی عشق کا سچا اور اصل تجربہ دوری اور فراق اور یاس و حراموں سے ہی حاصل ہوتا ہے۔ رالف رسل (Ralph Russell) نے اپنے ایک پرانے مضمون میں لکھا ہے کہ قدیم یونانی اور لاطینی ادب سے براہ راست واقف ہوتے ہوئے بھی انھیں شروع شروع میں اردو غزل بالکل مہمل، نا مفہوم اور ذہنی آشفتگی انگیز لگی۔ بعد میں خورشید الاسلام کی گفتگوؤں اور تشریحات نے انھیں اردو غزل کی بھول بھلیاں کے خم و پیچ سے آشنا کیا۔ اس کے برسوں بعد رسل اور خورشید الاسلام صاحبان نے اپنی کتاب تین مغلیہ شاعر (Three Mughal Poets) کے دیباچے (عمرہ رالف رسل) میں پراواں سال شاعری کی روایت، اور غزل سے اس کی مماثلت کا ذکر کیا۔ ان دنوں محمد حسن عسکری مرحوم پراواں سال نظموں کا اردو میں ترجمہ کرنے کی کوشش کر رہے تھے اور اپنے بعض تراجم کے مسودے انھوں نے مجھے بھیجے بھی تھے۔ جب میں نے ان سے Three Mughal Poets کے دیباچے کا ذکر کیا تو انھوں نے

لکھا کہ ہاں غزل اور پراواں سال شاعری کے مماثلت کی بات اب اتنی عام ہو چکی ہے کہ رالف رسل تک بھی پہنچ گئی ہے۔ (واضح رہے کہ رالف رسل ان دنوں غالی ترقی پسند تھے، اور اس جملے سے رسل کی تحقیر نہیں، بلکہ ترقی پسند اصول ادب پر تنقید مراد ہے۔)

یہ سب سہمی، لیکن یہ سوال اب بھی قائم رہتا ہے کہ ہماری غزل میں ہجر و فراق، نارسائی اور جنائے معشوق کے مضامین اس کثرت سے کیوں ہیں؟ اس سوال کا عام جواب تو یہ ہے کہ عشق کا مقصود ہے درد مند دل پیدا کرنا، کیونکہ جب تک دل میں درد مندی اور گداز نہ ہوگا، اس وقت تک محبوب حقیقی کے انوار دل پر منعکس نہ ہوں گے۔ وہ دل جس میں درد مندی اور سوز نہیں، اسے جلوہ محبوب کا مہبط و دلچاہے کا شرف حاصل نہیں ہو سکتا۔ جہاں سوز گداز نہیں، وہاں خود طمانیت (Self-complacency) اور کم ظرف رعونت ہے۔ اور جہاں خود طمانیت اور رعونت ہے، وہاں ترک ہستی ممکن نہیں۔ اور جہاں ترک ہستی ممکن نہیں، وہاں ہستی الٰہی کا قرب تو کیا، اس کے وجود کا بھی گمان نہیں۔

اس کا ایک مطلب یہ ہوا کہ محبوب کے وجود کا جمال اسی وقت جلوہ پیرا ہو سکتا ہے جب خود محبوب نہ ہو، بلکہ اس کی تمنا ہو۔ اور اس سارے کاروبار، اس سارے معاملے میں معشوق کوئی دور از کار جامد تصور، یا خیال میں بنائی ہوئی بے جان شبیہ نہیں بلکہ پوری طرح عامل و فعال ہوتا ہے۔ یعنی محبوب فیصلہ کرتا ہے کہ طالب کو کس وقت کیا تحفہ دیا جائے، کیا چیز عطا کی جائے، کس چیز سے محروم رکھا جائے، اس کو کس حد تک پردے میں رکھا جائے۔ ”فوائد الفوائد“ (ترجمہ حسن ثانی نظامی) میں ہے کہ حضرت نظام الدین اولیاء نے فرمایا کہ اگر طالب سے تفصیر سرزد ہو تو مطلوب حقیقی پہلے تو اعراض کو کام فرماتا ہے۔ اگر تفصیر پھر ہوتی ہے تو حجاب ڈال دیا جاتا ہے۔ اگر وہ اب بھی نہ سمجھے اور اپنی اصلاح نہ کرے تو تقاضا واقع ہوتا ہے۔ اس سے بھی سخت تحریر پھر ”سلب قدیم“ ہے یعنی گذشتہ مہربانیاں کا عدم ہو جاتی ہیں۔ اس سے بھی اگلی منزل ”سلب مزید“ ہے، کہ آئندہ کی مہربانیوں کا امکان ختم کر دیا جاتا ہے۔ اگر سالک اب بھی ہوش میں نہ آئے تو ”قلبی“ کی منزل آتی ہے، یعنی اب اس شخص سے اچھائی کی امید بے کار ہے۔ تحریر و تجدید کا آخری اور سب سے سخت درجہ ”عداوت“ ہے۔ (معاذ اللہ وہ طالب کتابا نصیب ہوگا جس سے مطلوب حقیقی کو عداوت ہوا) لیکن ہم دیکھتے ہیں کہ غزل کے معاملات میں بھی عاشق کو جس طرح کے خطرات پیش آتے ہیں اور جیسی آزمائشوں سے اسے گزرنا پڑتا ہے اور جن قلبی و روحانی شدائد

کا سامنا اسے کرنا پڑتا ہے، ان کا اصول یہی ہے کہ مطلوب کو حق ہے کہ اپنے طالب کو مصیبتوں، آزمائشوں اور رنج و تعب میں ڈالے۔ عشق دراصل کھرے کو کھوٹے سے الگ کرنے، بلکہ کھوٹے کو کھرا بنانے کا عمل ہے۔ نظیری۔

بیچ اکسیر بہ تاثیر محبت نہ رسد
کفر آورد و در عشق تو ایمان کردم
(کوئی بھی کیسا محبت کی تاثیر کو نہیں پہنچ
سکتی۔ میں کفر لے کر آیا تھا اور تیرے عشق
کے ذریعہ میں نے اسے ایمان بنالیا۔)

بات یہیں ختم نہیں ہوتی، کیونکہ یہ ضروری نہیں کہ معشوق کی جفا کے لئے تقصیر سنا لک ہی بہانہ ہو۔ حضرت نظام الدین اولیا فرماتے تھے کہ اللہ تعالیٰ اگر اپنے بندوں پر نری کرے تو یہ اس کا فضل ہے، اور اگر سختی کرے تو عدل۔ حضرت مجدد الف ثانی نے تو اس سے بڑھ کر کہا ہے کہ طالب کو چاہئے کہ اس شے کی تمنا کرے جو محبوب کو پسند ہے، نہ کہ اس چیز کی، جو خود طالب کو پسند ہے۔ طالب تو کرم اور لطف اور لقا اور وصال کو پسند کرتا ہے۔ اگر وہ ان چیزوں کی تمنا کرے تو وہ خود غرض ہے۔ اسے تو یہ دیکھنا چاہئے کہ محبوب کو کیا پسند ہے، اور اسے انھیں ہی بہتر سمجھنا چاہئے جو محبوب کو پسند ہوں۔ ایک مکتوب میں حضرت سرہندی فرماتے ہیں:

شیخ فتح اللہ صاحب کے ذریعہ مکتوب گرامی موصول ہوا۔ مخلوق کے ظلم و تعدی کی شکایت تھی۔ یہ چیزیں دراصل جماعت اولیا کا جمال ہیں، اور ان کے رنگ کے لئے صیقل، لہذا تنگ دلی اور کدورت کا سبب کیوں ہوں؟ تحریر فرمایا تھا کہ ظہورِ رقتہ سے نہ ذوق رہا ہے نہ حال۔ حالانکہ چاہئے تو یہ تھا کہ ذوق و حال میں اور زیادتی ہوتی کیونکہ وفا سے محبوب سے جفا سے محبوب زیادہ لذت بخش ہوا کرتی ہے۔ کیا ہو گیا کہ عوام کی طرح بات کر رہے ہو اور محبت ذاتیہ سے بہت دور ہو گئے ہو؟ بہر حال گذشتہ کے برخلاف آئندہ جلال کو جمال سے بڑھا ہوا سمجھو اور انعام کے مقابلے میں تکلیف کو بہتر تصور کرو۔

کیونکہ جمال اور انعام میں محبوب کی مراد کے ساتھ اپنی مراد کی بھی آمیزش ہے اور جلال اور تکلیف میں صرف محبوب کی مراد سامنے ہے اور اپنی مراد کی مخالفت بھی ہے۔

(”اقوال سلف“ جلد سوم مرتبہ مولانا قمر الزماں)

حضرت مجدد صاحب کا یہ نکتہ غیر معمولی بصیرت کا حامل ہے کہ محبوب اگر انعام و کرم بھی کرے تو اس میں عاشق کی بھی مراد ہے، کہ اگرچہ محبوب اپنی مرضی کو کام میں لا کر انعام و جمال بخش رہا ہے، لیکن عاشق کی بھی غرض اور تمنا اسی کے لئے ہے۔ لہذا یہ عمل خالصاً لوجہ محبوب نہ ہوا، بلکہ خود غرضی کی آمیزش کے باعث حد غلو سے باہر رہا۔ اس کے برخلاف اگر محبوب کی طرف سے جفا و جلال کا اظہار ہوتا ہے، تو ظاہر ہے کہ یہ عاشق کی غرض اور تمنا کے منافی ہے۔ اس میں خالصاً محبوب کی خوشی ہے۔ لہذا جلال و جفا کو جمال و وفا سے لہذا ترقی قرار دینا صحیح ہے۔ اس سے بڑھ کر یہ کہ عاشق کو چاہئے کہ وہ انعام و کرم کی آرزو دل میں رکھے (اگر ایسا نہ کرے گا تو پھر جلال و جفا کی آرزو کرنی ہوگی، جو مہلک ہے۔ اور کچھ نہیں تو اس باعث کہ اس میں اپنی مراد شامل ہے، لہذا یہ خالصاً لوجہ محبوب نہ ہوگی۔) لہذا دل میں آرزو تو انعام و کرم کی ہو، لیکن جب جفا و جلال حاصل ہوں تو انھیں نہ صرف بد رغبت قبول کرے، بلکہ ان کا درجہ جمال و انعام سے بلند تر جانے، کیونکہ جلال و جفا خالصاً مراد محبوب ہیں اور اپنی غرض کے مخالف ہیں، لہذا حد غلو میں ہیں۔

ان مضامین کی روشنی میں یہ دیکھنا آسان ہے کہ ہماری غزل میں ہجر و حرام، نارسائی و جفا، معشوق کی دوری اور اس کی بے مہری، وغیرہ مضامین کو مرکزی اہمیت کیوں ہے۔ یہیں سے اس بات کی بھی حقیقت کھل جاتی ہے کہ ہماری غزل میں ان مضامین کی کثرت کا باعث ہمارے ”سامی“ حالات نہیں ہیں، کہ ہمارے سماج میں تو آج بھی بڑی حد تک عورت مرد الگ الگ رہتے ہیں، حتیٰ کہ شادی کے بعد بھی انھیں اکثر مکمل تنہائی اور یکجائی سے محروم رہنا پڑتا ہے۔ یہی ”سامی“ تھا و غزل کے عاشق کو بازار حسن میں پھرنے والا اور معشوق کو بازار حسن کی زینت بھی قرار دیتے ہیں۔ ظاہر ہے کہ دونوں باتیں غلط ہیں، اور دونوں کا بیک وقت صحیح ہونا تو ممکن ہی نہیں۔

ایسا نہیں ہے کہ ہماری غزل سراسر صوفیانہ یا (Sacred) عشق پر مبنی ہے۔ یہ سمجھنا بھی بہت

بڑی غلطی ہوگی کہ ہماری تمام غزل انبیات کی کتاب ہے۔ یہ بالکل ممکن ہے کہ غزل کے اکثر اشعار میں ”حقیقی“ اور ”مجازی“ دونوں معنی تلاش، بلکہ ثابت کئے جائیں۔ یہ بالکل یقینی ہے کہ غزل کے اچھے شعر میں ہمیشہ نہیں تو اکثر معنی کی فراوانی ہوگی۔ لیکن غزل کا دیوان تصوف کی کتاب نہیں، اشعار کا مجموعہ ہے۔ اور اشعار کے مضامین تہذیبی مفروضات و تصورات سے حاصل ہوتے ہیں۔ لہذا یہ بات لازمی ہے کہ ہمارے یہاں بہترین عشق کا جو تصور بہترین سمجھا گیا ہے، اسی پر غزل کے عشقیہ مضامین کی عمارت قائم ہوئی۔ جیسے جیسے اس تصور میں گہرائی اور وسعت آتی گئی، ہماری غزل کے عشقیہ مضامین میں بھی اسی اعتبار سے چار چاند لگتے گئے۔ حتیٰ کہ ہم میر کے کلام میں اپنی پوری تہذیب کو جلوہ گرد دیکھتے ہیں اور اس میں ہمارا تصور عشق بھی اپنی پوری رنگارنگی کے ساتھ جو شاں و خروشاں ہے۔

شاعری کے بارے میں سب جانتے ہیں کہ یہ زبان کے امکانات کو بروئے کار لانے کا عمل ہے۔ ہم ایف۔ ڈبلیو۔ گیلن (F.W. Galan) کی زبان میں یہ بھی کہہ سکتے ہیں کہ زبان کے وہ عناصر بھی، جو ضمنی حیثیت کے حامل ہیں، شعر میں داخل ہو کر بڑی حد تک خود مختار ہو جاتے ہیں، کیونکہ شعر کی زبان کا مدعا لسانی نشان کے سوا کچھ نہیں، اور شعر درحقیقت اظہار کے عمل کو نمایاں کرنے کا نام ہے۔ رچرڈ پوارئے (Richard Poirier) نے عمدہ بات کہی ہے کہ شاعری ہمارے لئے اسی وقت طویل المدت دلچسپی کی حامل ہوتی ہے جب وہ اپنے لسانی سرچشموں اور ذخائر کے بارے میں مسلسل اور مکمل تجسس کا اظہار کرتی ہے (یعنی جب وہ زبان کے امکانات کو پوری طرح کھگانے کی کوشش میں مصروف ہوتی ہے)۔ تعبیر کے عمل کو انتہائی لے جانے کی کوشش میں لائنیکل (Deconstruction) کے بعض ماننے والے تو یہاں تک کہتے ہیں کہ اگر کوئی لفظ کسی غیر زبان سے ہمارے لئے آیا ہے، تو اس کے معنی میں وہ معنی بھی شامل ہیں جو غیر زبان میں مروج ہیں۔ ہمارے یہاں چاہے ان کا چلن نہ ہو، لیکن ہم ان معنی غیر کو بھی اپنے مقصد کے لئے استعمال کر سکتے ہیں۔ ہم اس حد تک نہ بھی جائیں تو اس میں بہر حال کوئی شک نہیں کہ لفظ کے معنی کبھی زائل نہیں ہوتے۔ آپ کی زبان میں دخیل کسی لفظ کے جو معنی آپ کے یہاں رائج ہوں، ان کے علاوہ بھی (یا ان سے مختلف) معنی اصل زبان میں ممکن ہیں۔ دخیل لفظ کے معنی کا معاملہ تین صورتوں سے خالی نہیں ہو سکتا۔ (۱) اصل زبان میں اس کے وہی معنی ہیں جو آپ کی زبان میں ہیں۔ (۲) اصل زبان میں اس کے معنی کچھ ہیں، آپ کی زبان میں کچھ اور۔ (۳) آپ کی زبان میں اس

لفظ کے جو معنی ہیں، اصل زبان میں اس کے علاوہ بھی کئی معنی ہیں۔ اگر آپ دخیل لفظ کے ان معنی سے واقف ہیں (یا واقفیت حاصل کر لیتے ہیں) جو آپ کے یہاں موجود یا رائج نہیں، لیکن اصل زبان میں ہیں، تو وہ معنی آپ کی فہم متن پر کسی نہ کسی طرح اثر انداز بہر حال ہوتے ہیں۔ اور یہ اثر اندازی، شعر فہمی اور خود شعر سے حاصل ہونے والے لطف میں اضافہ بھی کرتی ہے۔

مثال کے طور پر، میر کا شعر ہے۔

نہیں ابرو ہی مائل جبک رہی ہے تیغ بھی ایدھر

ہمارے کشت و خون میں متفق باہم ہیں یہ دونوں

(دیوان اول)

اب بھلا کون اس شعر میں لفظ ”مائل“ کے اصل معنی (”بھکا ہوا“، یہ معنی عربی میں ہیں، اردو میں نہیں) سے لطف اندوز نہ ہوگا؟ یا پھر اسی غزل میں یہ شعر ملاحظہ ہو۔

نہ کچھ کاغذ میں ہے نہ نے قلم کو درد نالوں کا

لکھوں کیا عشق کے حالات نامحرم ہیں یہ دونوں

یہاں ”کاغذ“ اور ”نہ“، ”نے“ اور ”قلم“ کی دلچسپ رعایتیں تو ہیں ہی۔ لیکن قلم کے سرکنڈے میں جو ایک دوریشہ نکلتے ہیں، انہیں ”نال قلم“ کہتے ہیں، لہذا ”قلم“ اور ”نالوں“ میں بھی رعایت ہے۔ اس پر طرہ یہ کہ ”حالات“ اردو میں مذکر ہے، لیکن عربی میں مونث۔ پھر ”کاغذ“ اور ”قلم“ دونوں مذکر ہیں، لہذا وہ ”حالات“ کے لئے، جو کہ مونث ہے، نامحرم ہی ہوں گے۔ زبان امکانات کو ہر پہلو سے جانچنے والے شاعر کا قاری اگر غیر معمولی توجہ اور تھخص سے کام نہ لے تو وہ نہ شعر فہمی کا حق ادا کر سکتا ہے، اور نہ خود اپنی محنت کو جو اس نے شعر پڑھنے میں صرف کی ہے، پوری طرح سوار کر سکتا ہے۔

اس میں کوئی شک نہیں کہ اردو شاعری کا مطالعہ کرنے والے کے لئے فارسی لغات اور اردو لغات کو لغت سے استمداد اتنا ہی ضروری ہے جتنا اردو شعریات سے واقف ہونا۔ ہم لوگوں کو لغت دیکھنے کی عادت نہیں۔ میں نے اردو کے اکثر اساتذہ کے کتاب خانے بعض اہم ترین لغات سے خالی پائے ہیں۔ پھر، زیادہ تر لوگوں کو مختلف لغات کی تقابلی قدر و قیمت کا اندازہ نہیں۔ میں نے بعض تجربہ کار اور ذی علم لوگوں کو بعض نہایت بودے لغات پر تکیہ کرتے دیکھا ہے۔ مجھوں صاحب مرحوم جیسے جید تھخص بھی

”غیاث اللغات“ کو ”قدیم لغت“ شمار کرتے تھے۔ گویا علاء الدین خلجی سے لے کر محمد شاہ^۲ کے زمانے تک فارسی کے جو عظیم الشان لغات ہمارے یہاں مرتب ہوئے، ان کی نظر میں وہ بے وجود تھے۔

ہمارے یہاں ایسے شاعروں کی کمی نہیں جن کے طالب علم کو انجمنی الفاظ اور فقروں، یا ایسے الفاظ اور فقروں سے سابقہ پڑتا ہے جن میں معنی کی کثرت ہے، یا جو کسی نامانوس معنی میں استعمال ہوئے ہیں۔ پرانی اردو، اور قصیدوں کو نظر انداز کر دیں تو بھی میر، سودا، ظہیر سے لے کر انیس، دبیر، اقبال اور راشد تک بہت سے ایسے شاعر ہیں جن کی تحسین قدر اور تفہیم کامیاب ہی نہیں ہو سکتی جب تک لغات سے کثیر تعداد میں، اور بکثرت استفادہ نہ کیا جائے۔ اوروں کی میں نہیں جانتا، لیکن اپنے بارے میں ضرور کہہ سکتا ہوں کہ اگر لغات کا سہارا نہ ہوتا تو میر کے بہت سے اشعار کا مفہوم مجھ پر نہ کھلتا، اور میر کی عظمت کے بہت سے پہلو میری نگاہوں سے اوجھل رہتے۔

لغت سے استفادہ کرنے کا مطلب صرف یہ نہیں کہ انجمنی الفاظ و محاورات کے معنی ڈھونڈ لے جائیں۔ لغت کے کامیاب استفادے کے لئے ضروری ہے کہ طالب علم ایسے الفاظ اور فقروں کو جنلی طور پر پہچان لے جن کے مفہوم یا محل استعمال، یا جن سے متعلق دوسرے الفاظ و محاورات، کے بارے میں لغت سے رہنمائی مل سکتی ہو، و عام اس سے کہ جس لفظ یا فقرے کے لئے لغت کی درجہ گردانی کی جا رہی ہے، خود اس کے مروج معنی سے طالب علم کو واقفیت ہے یا نہیں۔ میر وغیرہ کے یہاں ایسے بہت سے الفاظ یا فقرے اور محاورے ہیں جن میں بظاہر کوئی خاص بات نہیں اور جن کے متداول معنی سے ہم بخوبی واقف ہیں۔ لیکن دراصل ان میں کئی پہلو یا کئی جہیں ایسی ہیں جن کو جانے بغیر شعر جنم کا عمل جھنڈے تکمیل رہتا ہے۔ یا پھر ان کے بعض معنی ایسے ہیں جو غیر مروج یا ہماری زبان میں نامستعمل ہیں، لیکن جن کے اطلاق سے شعر کی معنویت یا خوبصورتی میں اضافہ ہوتا ہے۔ طالب علم کی اصل خوبی یہ ہے کہ وہ ایسے الفاظ کو اور فقروں کو جنلی طور پر پہچان لینے کا سلیقہ رکھتا ہو، یا وہ شاعر کے مزاج سے اس قدر مناسبت رکھتا ہو کہ ایسے الفاظ اور فقروں پر اس کی نظر رک جائے جہاں مزید معنی یا امکانات کا شائبہ ہو۔ ورنہ اگر محض نامانوس الفاظ کے معنی

”غیاث اللغات“ ۱۸۳۲ء میں مرتب ہوئی۔ اس وقت تک فارسی کے تقریباً تمام بڑے لغات مرتب ہو چکے تھے۔

علاء الدین خلجی کا زمانہ حکومت ۱۲۹۶ء تا ۱۳۱۶ء ہے، اور محمد شاہ نے ۱۷۱۹ء سے ۱۷۴۸ء تک حکومت کی۔ ”غیاث اللغات“ بہت نوجوانت ہے، قدیم نہیں۔ پروفیسر نذیر احمد کے بیان کے مطابق اس وقت کی معلومات کی رو سے فارسی کی سب سے قدیم لغت فخر الدین مبارک شاہ غزنوی کی ”فرہنگ قواس“ ہے جو ”غیاث اللغات“ سے پانچ سو برس پہلے ۱۳۰۸ء میں مرتب ہوئی۔

جاننے کے لئے لغت کو برتنا جائے تو یہ بہت محدود استعمال ہوا۔ (افسوس کہ ہمارے زیادہ تر طالب علم اتنا بھی نہیں کرتے۔)

لغات کی اہمیت، اور زبان، محاورے اور لسان کے نامانوس پہلوؤں سے بڑے شعرا کے شغف کے بارے میں جو میں نے اوپر کہا ہے، ممکن ہے کہ آپ اسے مبالغے پر مبنی سمجھیں۔ میر کے دو شعر میں نے ابھی پیش کئے تھے۔ مزید تسلی کے لئے ان کے مختلف دو اویں سے ہر طرح کی مثال حاضر کرتا ہوں۔ (میں نے جان بوجھ کر وہ اشعار لئے ہیں جو شامل انتخاب نہیں ہیں۔)

(۱) جام خوں بن نہیں مٹا ہے ہمیں صبح کو آب
جب سے اس چرخ سید کا سہ کے مہمان ہوئے

(دیوان اول)

آسمان کو پیالہ کہنا عام ہے۔ پھر چونکہ آسمان رات کو (اور کبھی کبھی دن کو بھی) سیاہ یا سیاہی مائل دکھائی دیتا ہے، اس لئے آسمان کو ”سید کا سہ“ کہنا ٹھیک معلوم ہوتا ہے۔ لیکن ”سید کا سہ“ کے اصل معنی ”سجھوس“ ہیں۔ ان معنی کی روشنی میں بیکر اور زیادہ موثر اور مستحکم ہو گیا، اور مصرع اولیٰ سے ربط بھی پوری طرح قائم ہو گیا۔

(۲) تم نہیں فتنہ ساز سچ صاحب

شہر پر شور اس غلام سے ہے

(دیوان دوم)

”فتنہ“ ہمارے یہاں عام طور پر ”بلا“، ”شر“، ”فساد“ کے معنی میں مستعمل ہے۔ یہ معنی شعر میں بالکل مناسب ہیں۔ لیکن ”فتنہ“ بمعنی ”ہنگامہ، غوغا“ بھی ہے۔ اب لفظ ”شور“ سے اس کی مزید مناسبت قائم ہو گئی۔ اور تو اور ”فتنہ“ کے ایک معنی ”عاشق“ بھی ہیں (”بہارِ غم“)۔ اب فتنہ ساز کے معنی ہوئے ”عاشق بنانے والا“۔ ان معنی کی روشنی میں شعر کا لطف دو بالہ، بلکہ سہ بالہ ہو گیا۔

(۳) مہر و مدگل پھول سب تھے پر ہمیں

چہرٹی چہرہ ہی وہ بھاتا رہا

(دیوان چہارم)

”چہرٹی“ کے معنی ہیں، ”گلابی رنگ کا“۔ یہ معنی یہاں بالکل مناسب ہیں۔ لیکن ”چہرٹی“ جو گیوں کی اس

ہیراگی (خم کھائی ہوئی لاشی) کو بھی کہتے ہیں جس پر کوئی شکل بنی ہو۔ اب معنی یہ بھی ہوئے کہ ہر طرح کے معشوق تھے، لیکن ہم نے جوگ لے رکھا تھا اور ہماری ہیراگی پر جو تصویر بنی تھی وہی ہمیں اچھی لگتی رہی۔

(۴) رکھتا ہے سوز عشق سے دوزخ میں روز و شب

لے جائے گا یہ سوختہ دل کیا بہشت میں

(دیوان اول)

”سوختہ“ بمعنی ”جلا ہوا“ بالکل مناسب ہیں۔ لیکن ”سوختہ“ جلانے والی لکڑی (ایندھن) کو بھی کہتے ہیں۔ اس طرح شعر میں ایک عمدہ رعایت پیدا ہوگئی ”سوختہ دل“ بمعنی ”مغموم، دل جلا“ وغیرہ بھی ہے۔ یہ مزید رعایت ہے۔

(۵) بلبل کی کف خاک بھی اب ہوگی پریشان

جائے کا ترے رنگ ستم گر چنی ہے

(دیوان اول)

بظاہر ”چنی“ کے معنی ہیں ”چمن کے رنگ کا، کئی رنگوں والا۔“ یہ معنی مناسب بھی معلوم ہوتے ہیں، کہ معشوق نے رنگ برنگ جامہ پہن رکھا ہے۔ بلبل، جو گل کی محبت میں خاک ہوگئی ہے، اب اسے مرکز بھی چمن نہ ملے گا، کیونکہ اس کی خاک معشوق کے دامن سے لگتی ہوئی چلے گی۔ یعنی موت کے بعد بھی بلبل کے دل میں گل کی محبت زندہ ہے، اور اس کی خاک معشوق کے دامن سے لپٹی پھرے گی، کیونکہ معشوق کا لباس چمن کے رنگ کا ہے۔ یہ سب درست، لیکن ”چنی“ دراصل ہلکے ہرے رنگ کو کہتے ہیں۔ اب معنی یہ بنے کہ اگر تیرا لباس پھول کے رنگ کا ہوتا تو بلبل کی خاک اسی سے پٹ کر کچھ سکون و قرار پاتی لیکن تو نے ہلکے ہرے رنگ کا جامہ پہن رکھا ہے۔ اب بلبل کی خاک کسی گل رنگ لباس والے کی تلاش میں پریشان پھرے گی۔

(۶) وہ زلف نہیں منعکس دیدہ تر میر

اس بحر میں تہ داری سے زنجیر پڑی ہے

(دیوان پنجم)

یہاں بھی معنی بظاہر بالکل صاف ہیں، کہ معشوق کی زلفوں کا عکس پانی میں پڑا ہے تو معلوم ہوتا ہے کہ پانی

کو زنجیروں سے باندھ دیا گیا ہے۔ لیکن ”زنجیر“ دراصل ان چھوٹی چھوٹی لہروں کو کہتے ہیں جو بہت گہرے پانی کی سطح پر پیدا ہوتی ہیں۔ اب بحر کی تہ داری کا مفہوم بھی صاف ہو گیا اور مناسبت بھی مکمل ہوگئی۔

(۷) عشق کا شور کوئی چیتا ہے

بلدِ عنایب ہے گلابنگ

(دیوان اول)

”گلابنگ“ کے عام معنی ہیں ”صدا، آواز“۔ یہ معنی یہاں بہت مناسب ہیں، لیکن معاملہ اتنا ہی نہیں ہے۔ ”گلابنگ“ اصل میں اس آواز کو کہتے ہیں جو صدا اور عیار لوگ نامہ بری کے وقت لگاتے چلتے تھے۔ ان معنی نے شعر کا حسن دو بالا کر دیا۔ لیکن ”گلابنگ“ کے اور بھی کئی معنی ہیں: ”افواہ“، ”خوش خبری“، ”نعرہ جنگ“، ”دھوم“، ”بلبل کی آواز“ یہ سب معنی ”گلابنگ“ کے لئے درست ہیں، اور شعر زیر بحث میں یہ بھی معنی مناسب ہیں۔ اب شعر کہاں سے کہاں پہنچ گیا۔

(۸) دیر سے اس اندیشے نے ناکام رکھا ہے میر ہمیں

پاؤں چھوئیں گے اس کے ہم تو وہ بھی ہاتھ لگا دے گا

(دیوان چہارم)

اس شعر میں بظاہر کوئی خاص بات نہیں۔ بلکہ اکثر لوگ اسے میر کے ان ”لا تعدا شعروں“ میں شمار کریں گے جو ”بغایت پست“ سمجھے جائیں تو غلط نہ ہوگا۔ (یہ اور بات ہے کہ میر کے یہاں بغایت پست شعر مشکل ہی سے نکلے گا، اور ان کے کلام میں اچھے شعروں کا تناسب اتنا ہی بلند ہے جتنا غالب، اقبال، انیس یا اکبر الہ آبادی کے یہاں ہے۔) بہر حال یہ شعر دراصل اتنا سست نہیں جتنا بادی النظر میں معلوم ہوتا ہے۔ اس کا کلیدی فقرہ ”ہاتھ لگانا“ ہے، جس کے معنی ہیں ”ہاتھ مارنا“، ”سراڑ دینا“، ”ضرب قبیح لگانا“ وغیرہ۔ (”خزن الحادرات“۔) مرزا فتح الدولہ برق کا کیا عمدہ شعر ہے۔

سر جائے تو جاتا رہے درد سر عاشق

صندل کے عوض ہاتھ لگایا نہیں جاتا

”ہاتھ لگانا“ کے یہ معنی معلوم ہوں تو میر کا شعر نہایت برجستہ اور پر زور ہو جاتا ہے۔ یہی حال برق کے شعر کا بھی ہے۔

(۹) گریہ شب سے سرخ ہیں آنکھیں
مجھ بلا نوش کو شراب کہاں

(دیوان دوم)

”بلا نوش“ کے ایک معنی ہیں ”وہ شخص جسے حرام چیزیں کھانے سے عار نہ ہو، حرام چیزیں کھانے والا۔“ ان معنی کی روشنی میں شعر ایک لطیف طنز کا حامل ہو جاتا ہے، کہ شراب خود حرام ہے۔

(۱۰) جانکاہ و دل خراش ہیں سارے ترے سلوک
دل ہم تو دیتے کاش کسو دل نواز کو

(دیوان سوم)

”سلوک“ کے ایک معنی ہیں ”نیکی، بھلائی“۔ لیکن عام طور پر یہ لفظ ”طریقہ، رویہ، عمل“ کے معنی میں آتا ہے۔ اول الذکر معنی ٹھوڑے ہیں تو ایک پہلو یہ پیدا ہوتا ہے کہ معشوق اگر نیکی بھی کرتا ہے تو اس میں جانکاہی اور دل خراشی کا کوئی پہلو ڈال دیتا ہے۔ ”سلوک“ بمعنی ”نیکی“، ”احسان“، ”آج صرف“ ”روپے پیسے سے سلوک کرنا“ یا ”کچھ نہ کچھ سلوک کرنا“ وغیرہ کی شکل میں بولتے ہیں۔ لیکن میر کے زمانے میں یہ بات نہ تھی، اور مجرد ”سلوک“ بمعنی ”نیکی“، ”بھلائی“ بھی بولتے تھے۔

کھیت بخر ہو تو کیا ایچے اکارت تھا سلوک

روبرو اور پیٹھ پیچھے ہم نے تیرے جو کیا

(شاہ آبرو)

(۱۱) عشق میں اس بے چشم درو کے طرفہ رویت پیدا کی
کس دن ادھر سے اب ہم پر گالی جھڑکی مار نہیں

(دیوان ششم)

”بے چشم درو“ نہایت تازہ ہے، اس کے معنی وہی ہیں جو ”بے دیدہ“ کے ہیں، یعنی بے شرم۔ لیکن اس وقت جس لفظ پر توجہ دلانا مقصود ہے وہ ”رویت“ ہے۔ اس کے عام معنی ہیں ”دکھائی دینا“، ”ظہار“ وغیرہ (جیسے ”رویت ہلال“)۔ لیکن اسے ”عزت“، ”آبرو“ کے بھی معنی میں بولتے ہیں۔ دیکھو۔

رویت تھی جس کے دم سے وہ اب تو رہا نہیں
دیکھوں میں گھر میں رونے بھی پاتی ہوں یا نہیں
خود میر نے دیوان ششم ہی میں کہا ہے۔

پھرے بستی میں رویت کچھ نہیں افلاس سے اپنی
الٹی ہووے منہ کالا شتاب اس دست خالی کا

”رویت“ کے معنی ”دنیا میں اللہ کے حاضر و ناظر ہونے کا تجربہ ہونا“ بھی ہیں۔ اگر ذرا غور کریں تو روح عشق میں اس بے چشم درو کے طرفہ رویت پیدا کی

کے ایک معنی یہ بھی نکل سکتے ہیں کہ چونکہ مجاز قسطرۃ حقیقت کہلاتا ہے، اس لئے ہمیں توقع تھی کہ معشوق دنیاوی سے لو لگانے کے نتیجے میں ہم معشوق حقیقی کی رویت تک پہنچ سکیں گے۔ لیکن یہاں تو عجب طرح کی رویت ہوئی کہ معشوق دنیاوی ہم سے گالی اور مار کا سلوک کر رہا ہے۔ ان معنی میں یہ شعر عشق اور المجاز قسطرۃ حقیقت دونوں پر مبنی ہے۔

(۱۲) آیا نہ اس طرف سے جواب ایک حرف کا

ہر روز خط شوق ادھر سے چلا کیا

(دیوان ششم)

بظاہر نہایت معمولی شعر ہے۔ لیکن ”حرف“ اور ”خط“ دونوں اپنے عام معنی کے علاوہ بعض نامانوس معنی میں بھی استعمال ہوئے ہیں۔ قلم پر اگر قلمیڑا حائلے تو اسے بھی ”حرف“ کہتے ہیں۔ مزید برآں یہ کہ خود قلمیڑے قلم یا قلمیڑے تحریر کو بھی ”حرف“ کہتے ہیں۔ ”خط“ کے ایک معنی ”معاہدہ“، ”دستادیر“ بھی ہیں۔ یہ لفظ ”نکاح“ کے معنی میں بھی آتا ہے۔ ”خط“ ایک شہر کا نام ہے جہاں کے نیزے مشہور ہیں، اس لئے نیزہ باز کو ”خط گذار“ بھی کہتے ہیں۔ ظاہر ہے کہ یہ سب معنی مناسب ہیں اور شعر کی خوبصورتی میں اضافہ کر رہے ہیں۔

مندرجہ ذیل بحث یہ ثابت کرنے کے لئے کافی ہے کہ معتبر لغات کی جتنی کثیر تعداد طالب علم کے پاس ہو، اتنا ہی اچھا ہے۔ عمدہ لغات اگرچہ کسی بھی زبان کے لئے سرمایہ افتخار ہیں، لیکن لغت نگاری کا کام ایسا نامشکور کام ہے کہ کسی لغت میں کوئی غلطی ہو تو اس پر کڑی نکتہ چینی ضرور ہوتی ہے۔ لغت نگاری

محنت، وقت نظر اور زبان شناسی کا اعتراف مشکل ہی سے ہوتا ہے۔ اکثر تو ایسا ہوا ہے کہ لغت کا نام مشہور ہے، لیکن مرتب کا نام کوئی نہیں لیتا۔ جن لغات سے اکتساب فیض کی سعادت مجھے حاصل ہوئی میں ان کے مرتبین کو سلام کرتا ہوں اور زبان و ادب کے ان جاں نثاروں، خدمت گذاروں کے حق میں دعاے خیر کرتا ہوں۔ ان کے اسمائے گرامی حسب ذیل ہیں:

- (۱) آصفیہ (فرہنگ آصفیہ) چار جلدیں، از مولوی سید احمد دہلوی (۱۸۹۸ تا ۱۹۰۹) ترقی اردو بورڈ نئی دہلی ۱۹۷۴۔
- (۲) آندراج (فرہنگ آندراج) تین جلدیں، از میرٹھی محمد پادشاہ (نوکلشور پریس لکھنؤ ۱۸۸۹ تا ۱۸۹۳)۔
- (۳) اردو لغت، تاریخی اصول پر (ترقی اردو بورڈ کراچی)۔
- مدیران اعلیٰ: بابائے اردو ڈاکٹر عبدالحق آغاز تا ۱۹۶۱ ڈاکٹر ابواللیث صدیقی ۱۹۷۶ تا ۱۹۸۳ ڈاکٹر فرمان فتح پوری ۱۹۸۳ تا حال۔ (۱۹۷۷ تا ۲۰۰۵ میں جلدیں (الف تا نھ) منظر عام پر آئی ہیں۔)
- (۴) اسٹانزنگس A Comprehensive Persian - English Dictionary (۱۸۶۵ تا ۱۹۸۱) (دہلی ۱۹۸۱)۔
- (۵) امیر اللغات، دو جلدیں، از منشی امیر احمد امیر میٹائی (آگرہ ۱۸۹۲ تا ۱۸۹۹)۔
- (۶) بحر المعانی، کوئی اردو کا لغت از جاوید وششت (فرید آباد ۱۹۸۷)۔
- (۷) برہان (برہان قاطع) از محمد حسین تبریزی (۱۶۳۲) (کلکتہ ۱۸۳۳)۔
- (۸) بہار (بہارِ غم) از یک چند بہار (۱۷۵۲) (مطبع سراجی، دہلی کالج دہلی ۱۸۶۵ تا ۱۸۶۶)۔
- (۹) پالیٹس A Dictionary of Urdu, Classical Hindi and English (۱۸۸۵) از جان ٹی پالیٹس (آکسفورڈ ۱۹۷۳)۔
- (۱۰) تذکیر و تانیث از حافظ جلیل حسن مانک پوری (حیدر آباد ۱۹۰۸)۔
- (۱۱) جہانگیری (فرہنگ جہانگیری) از جمال الدین انجوسے شیرازی (۱۶۰۸ تا ۱۶۰۹) (مطبع خیر

ہند لکھنؤ ۱۸۷۶)

- (۱۲) چراغ ہدایت از نواب سراج الدین علی خاں آرزو (خان آرزو) (۱۷۳۰ تا ۱۷۳۶) (مطبع انوار احمدی، لکھنؤ، تاریخ خمداد، مطبع مجیدی کانپور، تاریخ خمداد)
- (۱۳) دستور الافاضل از حاجب خیرات دہلوی (۱۳۳۲) مرتبہ پروفیسر ڈاکٹر نذیر احمد (تہران ۱۳۵۲ شمس)
- (۱۴) دکنی لغات از شاہ تراب خطائی (بنگلور ۱۹۷۰)
- (۱۵) دقت، لغت نامہ دقت از استاد علی اکبر دقت (سی ڈی شائع کردہ تہران یونیورسٹی)
- (۱۶) ڈکشن فوربس A Dictionay, Hindustani & English, English and Hindustani (۱۸۶۶) از ڈکشن فوربس (اردو اکیڈمی لکھنؤ ۱۹۸۷)
- (۱۷) زقان گویا (فرہنگ زقان گویا) از مولوی بدر ایمنیم (پندرہویں صدی) مرتبہ پروفیسر ڈاکٹر نذیر احمد (خدا بخش لائبریری، پٹنہ)
- (۱۸) سرمایہ زبان اردو (تحفہ سخنوراں) از سید ضامن علی جلال لکھنوی (لکھنؤ ۱۳۰۴ ہجری ۱۸۸۷ تا ۱۸۸۷)
- (۱۹) شمس اللغات ۱۸۰۵ تا ۱۸۰۶ (بمبئی ۱۸۹۲/۱۸۹۱)
- (۲۰) صحاح الفرس از محمد بن ہندوشاہ نخجوانی (۱۳۲۸) مرتبہ عبدالحی طاعتی (تہران ۲۵۳۵ شاپہنشاہی)
- (۲۱) غیاث (غیاث اللغات) از مولوی غیاث الدین رامپوری (۱۸۲۶)، (انتظامی پریس کانپور ۱۸۹۳)
- (۲۲) فرہنگ اثر از نواب جعفر علی خاں اثر لکھنوی (لکھنؤ ۱۹۶۱)
- (۲۳) فرہنگ اصطلاحات پیشہ وراں از مولوی ظفر الرحمن دہلوی (جلد اول انجمن ترقی اردو کراچی ۱۹۷۵، دوم کراچی ۱۹۷۶، سوم کراچی ۱۹۷۷، چہارم انجمن ترقی اردو دہلی ۱۹۸۱، پنجم دہلی ۱۹۸۱، ششم دہلی ۱۹۸۲، ہفتم دہلی ۱۹۸۳ اور ہشتم دہلی ۱۹۸۳)
- (۲۴) فرہنگ شفق از منشی لالا پرشاد شفق لکھنوی (۱۹۱۹) (اردو اکیڈمی لکھنؤ ۱۹۸۳)

- (۲۵) فرہنگ عامرہ از عبداللہ خاں خوشنویس (۱۹۴۷) (دہلی ۱۹۸۰)
- (۲۶) فرہنگ کلیات میر از ڈاکٹر فرید احمد برکاتی (جے پور ۱۹۸۸)
- (۲۷) فیض صغیر (رسالہ تذکیر و تانیث موسوم بہ رشحات صغیر) از صغیر بگرامی (آر ۱۸۷۶)
- (۲۸) فیلین A New Hindustani - English Dictionary (۱۸۷۹) از ایس۔ ڈبلیو۔ فیلین (اردو اکیڈمی لکھنؤ ۱۹۸۶)
- (۲۹) قرار اللغات از قمر شاہجہاں پوری (نولکھنور لکھنؤ ۱۹۱۹)
- (۳۰) قواس (فرہنگ قواس) از فخر الدین مبارک شاہ قواس غزنوی (۱۳۰۸) مرتبہ ڈاکٹر پروفیسر نذیر احمد (تہران ۱۳۵۳ شمس)
- (۳۱) لسان الشعراء از عاشق، مدد نہ پروفیسر نذیر احمد (نئی دہلی ۱۹۹۵)
- (۳۲) لغات النساء از مولوی سید احمد دہلوی (دہلی ۱۹۱۷)
- (۳۳) مخزن المحاورات از لالہ چرنجی لال دہلوی (مطبع محبت ہند دہلی ۱۸۸۶)
- (۳۴) مصطلحات (مصطلحات شعرا) از سیالکوٹی مل دارستہ (۱۷۲۶) (نولکھنور پریس کانپور ۱۸۹۸)
- (۳۵) معین الشعراء از آفاق بناری (لکھنؤ ۱۹۳۳)
- (۳۶) منتخب (منتخب اللغات) از میر عبدالرشید الحسنی (۱۶۲۵/۱۶۲۶) (مطبع مجیدی کانپور، تاریخ ندارد)
- (۳۷) موارد (موارد المصاوی) از سید علی حسن خان سلیم (مطبع مفید عام آگرہ، تاریخ ندارد)
- (۳۸) مویہ الفضلاء از مولوی محمد لاد (۱۵۱۹) (نولکھنور پریس کانپور ۱۸۹۹)
- (۳۹) نفائس (نفائس اللغات) از اوصد الدین بگرامی (۱۸۳۷) (نولکھنور پریس، لکھنؤ ۱۸۸۳)
- (۴۰) نفس اللغات از میر علی اوسط رشک (۱۸۳۸) (اردو اکیڈمی لکھنؤ ۱۹۸۷)
- (۴۱) نقش بدیع از علامہ لاد حسین شاداں، بگرامی و عندلیب شادانی (لاہور ۱۹۲۳)
- (۴۲) نوادر الالفاظ از خان آرزو (۱۷۴۰) (قلمی نسخہ مملوکہ رشید علی آرکا بیرونی دہلی کی فوٹو کاپی)
- (۴۳) نور (نور اللغات) چار جلدیں از مولوی نور الحسن نیر کا کوروی (۱۹۲۳ تا ۱۹۳۳)
- میں نے ان لغات کا ذکر نہیں کیا ہے جن سے مجھے اپنے کام میں براہ راست مدد نہیں ملی۔

مندرجہ بالا لغات میں کئی تو ایسے ہیں کہ ان کے مرتبین کے نام سے اکیڈمیاں قائم ہوں، ان کے اکرام میں تحفے اور نکت جاری ہوں تو بے جا نہ ہوگا۔ عبدالرشید الحسنی، محمد حسین تھریزی، علیک چند بہار، نور الحسن نیر کا کوروی، ظفر الرحمن دہلوی، خان آرزو، عبدالواسع بانسوی، سیالکوٹی مل دارستہ، چرنجی لال دہلوی، صغیر بگرامی، مولوی سید احمد دہلوی، ڈاکٹر عبدالحق، ڈاکٹر نذیر احمد، ڈاکٹر فرمان فتح پوری وغیرہ وہ لوگ ہیں جن کے احسان سے فارسی اور اردو ہمیشہ زیر بار ہیں گی۔ یہی حال ان قدیم لغت نگاروں کا ہے، مثلاً حاجب خیرات، مبارک شاہ قواس، بدرابراہیم، محمد بن ہندو شاہ، مولوی محمد لاد، جمال الدین انجوسے شیرازی وغیرہ، جنہوں نے فارسی کے اولین لغات مرتب کئے۔ اردو میں باقاعدہ لغت نگاری کا آغاز کرنے والے انگریز مثلاً جان گلکرسٹ، جان فیکس، ڈکن فوربس، جان پلیٹس، ایس۔ ڈبلیو۔ فیلین، اور فارسی و ترکی کا جرمن لغت نگار فریڈرک اشٹانگ اس بھی ہمارے تشکر کے حقدار ہیں۔

نادر، بلکہ نایاب، لغات و کتب کا عطیہ و تحفہ عنایت کرنے والوں میں سے بعض کے نام گذشتہ جلدوں میں آچکے ہیں۔ میں لغات کے سلسلے میں خاص طور پر جناب آصف نعیم، سید ارشاد احمد مرحوم، قاضی افضل حسین، جناب بیدار بخت، مرحوم زبیر غوری، جناب شان الحق حقی، جناب عبدالصمد، ڈاکٹر فرمان فتح پوری، ڈاکٹر فرید احمد برکاتی، جناب قمر احسن، جناب محبوب الرحمن فاروقی، جناب مشفق خواجہ مرحوم، پروفیسر نذیر احمد اور جناب والی آسی مرحوم کا ممنون ہوں۔ کلیات میر نولکھنور ۱۸۲۸ کا ایک نہایت عمدہ نسخہ اور ”شیخ انجم“ مرتبہ نواب صدیق حسن خاں کا بھی ایک نسخہ جناب چودھری علی مبارک عثمانی نے اپنے ذاتی کتب خانے سے ہدیہ کیا۔ جناب سید ارشاد احمد مرحوم کا بھی ذاتی کتب خانہ میرے لئے انتہائی قیمتی ثابت ہوا۔ ڈاکٹر عابد رضا بیدار اور عزیز غلیل الرحمن دہلوی نے بوسیدہ کتابوں کی اپنی جلد بندی کا اہتمام کیا۔ اس جلد کے پروف پڑھنے میں غلیل اور میری بیوی نے انتہائی مہر، بلکہ رغبت کے ساتھ میری مدد کی۔ اشاریہ اسامہ و مطالب اور فہرست الفاظ بنانے میں غلیل الرحمن دہلوی نے بھرپور معاونت کی۔ پروفیسر فرینچس پرچٹ (Franses Pritchett) کی تحریروں اور گفتگوؤں سے مجھے اپنے خیالات مرتب کرنے میں بہت مدد ملی۔ بعض کم یاب کتابیں (مثلاً اسمتھ (Smythe) کا تحقیقی مقالہ ان کے ذریعہ حاصل ہوئیں۔ ان کے سوالات نے بعض اوقات مجھے اپنے تصورات پر مزید غور کرنے اور انہیں الجھاؤوں سے محفوظ رکھنے پر مجبور کیا۔ مشرق و مغرب کے ذوق شعر کے اختلاف، اور اس

اختلاف کے تجزیے پر آنری براس (Henri Broms) کی نادر کتاب کی خبر اور نقل عزیز دوست محمد عمر مین سے ملی۔ ناصر کاظمی کا انتخاب میر (مرتبہ باصر سلطان کاظمی) مشفق خواجہ نے عنایت کیا۔ قاضی جمال حسین نے ”غرة الکمال“ کے مخطوطے (مملوکہ مولانا آزاد لائبریری ملنگرہ) اور مطبوعہ نسخے کا مقابلہ کر کے دیباچے کے اقتباسات مہیا کئے۔ حضرت شرف الدین یحییٰ منیری کا اقتباس سید وحید اشرف کی کتاب ”رباعی“ سے اور امام جعفر صادق کا اقتباس مولانا سید محمد باقر جوراسی کے ترجمے سے ماخوذ ہے۔ عسکری صاحب کی کتاب ”تجلیاتی عمل اور اسلوب“، چوہدری ابن النصیر سے ملی۔ میں ان کا مرہون کرم ہوں۔ میں ان تمام کرم فرماؤں بزرگوں اور خوردوں کا بطور خاص ممنون ہوں جن کی دلچسپی اور ہمت افزائی نے مجھے کام کرتے رہنے کی انگ دی اور جن کی نکتہ چینی کے خوف نے مجھے ایسی باتیں کہنے سے روکا جنہیں میں ثابت نہ کر سکوں۔

ہر بڑے شاعر کی طرح میر بھی اپنے قاری کی مکمل گرفت میں نہیں آتے۔ میر کے ساتھ تو خیر نا انسانی بھی بہت ہوئی کہ جب ان کی عظمت کا احاطہ کرنا محال ہوا تو انہیں چند چٹے ہوئے نقروں، بہتر نشتروں، چند لطیفوں اور آپ بہرہ ہے جو معتقد میر نہیں وغیرہ میں نمنا دیا گیا۔ محمد حسن عسکری نے ہمیں میر کے بارے میں کچھ آگاہی بخشی، اور پہلی بار ہم پر نہ صرف یہ ثابت کیا کہ میر بہت بڑے شاعر ہیں، بلکہ مغربی ادب کے دلدادگان کو متوجہ کرنے اور میر کو عالمی تناظر میں رکھ کر سمجھنے کی خاطر انہوں نے یہ بات بھی کہی کہ میر کے یہاں جیسا شعور زیست ملتا ہے وہ مغربی ادب میں بھی نہیں ملتا۔ ان کا یہ اعتراف بھی میر شناسی کی مہم میں ایک قدم ہے کہ ”مجھے قطعاً دعویٰ نہیں ہے کہ میں میر کی اصلیت کو پہنچ گیا ہوں۔“ اس اعتراف نے ہمیں احساس دلایا کہ بڑے شاعر اور خاص کر میر جیسے بڑے شاعر، کے روبرو ہمیں منکسرانہ رویہ اختیار کرنا چاہئے۔ افسوس کہ آج بھی ایسے لوگوں کی کمی نہیں جو خود کو میر سے بہتر شعر شناس، اور فن شعر کی باریکیوں سے بہرہ مند سمجھتے ہیں، اور بے تکلف یہ کہہ دیتے ہیں کہ میر کے یہاں خراب شعروں کی کثرت ہے۔ عسکری صاحب نے اگر میر کی شعریات پر کچھ اور توجہ صرف کی ہوتی، اور ہمیں یہ بات کچھ اور شدت سے بتائی ہوتی کہ میر نے کسی شعر کو اپنے کلیات میں درج ہونے کے لائق سمجھا تو اس کی کچھ وجہ رہی ہوگی اور اس وجہ کو سمجھے بغیر اس شعر کو مسترد کرنا غلط ہوگا، تو ہم میر شناسی کی مہم میں دوسرا قدم اٹھانے کے شاید اہل ہو سکتے تھے۔ شعریات اور کچھ نہیں ہے، صرف ان اصولوں کا مجموعہ ہے جن کی روشنی میں کوئی

تحقیق با معنی ہوتی ہے اور میری یہ کتاب کچھ نہیں ہے، صرف اس شعریات کو حاصل کرنے اور میر پر اس کا اطلاق کرنے کی کوشش ہے، تاکہ ہم میر کو کچھ بہتر سمجھ سکیں۔ ورنہ جہاں تک میر کو پوری طرح سمجھ لینے کا دعویٰ ہے تو میں بس یہی کہہ سکتا ہوں۔

میرس قصہ خسرو چہ جائے پرس آں را
کہ حیرت رخت آموخت بے زباں بودن

نئی دہلی

۱۱ جولائی ۱۹۹۳

ستمبر ۲۰۰۶

شعر الرضن فاروقی

”شعر شورا انگیز“ پر لکھا تو بہت گہرا، لیکن کم ہی دوستوں نے اس پر علمی اور تحقیقی انداز میں کلام کیا۔ بعض کرم فرماؤں کو کتاب میں عیب ہی عیب نظر آئے، بلکہ بعض نے تو اسے مطالعات میر کے حق میں مضمر جانا۔ ان دوستوں کی خدمت میں یہی عرض کیا جاسکتا ہے کہ عامی و عالم دونوں طبقتوں میں کتاب کی مقبولیت تو کچھ اور ہی کہتی ہے۔ ایک رائے یہ ظاہر کی گئی کہ کتاب میں میر کے اچھے شعر بہت کم ہیں، اور عموماً اشعار کے جو مطالب بیان کئے گئے ہیں وہ میر کے ذہن یا عہد کے ذہن ہرگز نہ رہے ہوں گے۔ اس بات کا مفصل جواب میں نے جلد دوم کے دیباچے میں عرض کر دیا ہے۔ یہاں اس کے اعادے کی ضرورت نہیں، بجز اس کے کہ وہ لوگ انتہائی برخود غلط ہوں گے جو یہ گمان کریں کہ جن مطالب تک ہماری رسائی ہو سکتی ہے، میر کی رسائی ان مطالب تک ممکن نہ تھی یا ان کا عہد یہ ان مطالب کا احاطہ نہ کر سکتا تھا۔ گویا بے مثال تخلیقی صلاحیت، عظمت اور عظمت کے باوجود میر کا ذہنی اور علمی رتبہ ہم سے کم تھا۔ سبحان اللہ۔ دوسرا جواب یہ ہے کہ ادب فنی کا بہت پرانا اور مستند کلیہ ہے کہ قاری / سامع کسی متن کا وہی مطلب نکال سکتا ہے، متن جس کا متحمل ہو سکتا ہے۔ متن کی اشاعت کا مصنف، اس کا واحد مالک نہیں رہ جاتا۔ بڑی شاعری کی پہچان عموماً یہی بتائی گئی ہے کہ اس میں معنی کی فراوانی ہوتی ہے۔

جن دوستوں اور کرم فرماؤں کا شکریہ بطور خاص واجب ہے ان میں حبیب لیبیب جناب ثار احمد فاروقی کا ذکر سب سے پہلے اس لئے کرتا ہوں کہ وہ اب اس دنیا میں نہیں ہیں اور ان کے احسان کا قرض اتارنے کے لئے میرے پاس یہی ایک ذریعہ ہے کہ اپنے محسنین میں انھیں سرفہرست لکھوں۔ مقبول ادبی ماہنامے ”کتاب نما“ کے ایک خاص نمبر میں ثار احمد فاروقی مغفور نے ”شعر شورا انگیز“ پر ایک طویل مضمون لکھا تھا۔ اس میں انھوں نے بعض عمومی مسائل تو اٹھائے ہی، لیکن میر کے بعض اشعار اور میری بعض عبارات پر انھوں نے انتہائی عالمانہ انداز میں اپنے افکار و خیالات بھی سپرد قلم کئے۔ میں نے ان مرحوم کی تحریر سے پورا استفادہ اور کبھی کبھی اختلاف کیا ہے۔ متن کتاب میں ان کا حوالہ بھی ہر جگہ دے دیا ہے لہذا تفصیل وہاں سے معلوم ہو جائے گی۔ اللہم ارحمہ و اغفرہ، آمین۔

”شعر شورا انگیز“ کی جلد اول کی اشاعت کے وقت میں لکھنؤ میں برسر کار تھا۔ کچھ مدت بعد ایک بار جب میں الہ آباد آیا تو مجھے جلد اول کا ایک نسخہ ملا جس کے ہر صفحے کو بغور پڑھ کر تمام اغلاط کتابت، حتیٰ کہ طباعت کے دوران مٹے ہوئے یا دھندلے حروف کی بھی نشان دہی جلی قلم سے کی گئی تھی۔ میں بہت متحیر اور

تمہید طبع سوم

اسے کرمہ قدرت ہی کہنا چاہئے کہ ”شعر شورا انگیز“ جیسی کتاب کا تیسرا ایڈیشن شائع ہو رہا ہے۔ اس میں خدا کے فضل کے ساتھ میر کی مقبولیت اور ہمارے زمانے میں میر کی قدر و بیش از بیش پہچاننے کے رجحان کو بھی دخل ہوگا۔ مجھے تو اس میں کوئی شک نہیں کہ میر ہمارے سب سے بڑے شاعر ہیں، اور یہ یقین کلیات میر کے ہر مطالعے کے ساتھ بڑھتا ہی جاتا ہے، لیکن یہ بھی حقیقت ہے کہ ادب کے قاری اور شائق کو اس بات کی بھوک بھی بہت تھی، اور ہے، کہ میر کو از سر نو پڑھا اور سمجھا جائے۔ لہذا یہ کہا جاسکتا ہے کہ ”شعر شورا انگیز“ نے بہر حال ایک حقیقی ضرورت کو پورا کرنے کی کوشش کی ہے۔

بازار کی ضرورتوں اور تقاضوں کے پیش نظر ”شعر شورا انگیز“ کا دوسرا ایڈیشن بہت غلٹ میں شائع کیا گیا تھا، لہذا اس میں کتابت کے بعض اغلاط کی تصحیح کے سوا کچھ ترمیم نہ کی گئی تھی، بلکہ کونسل کے عہدہ داروں نے کتاب پر پیس میں بھیج کر مجھے مطلع کیا کہ دوسرا ایڈیشن تیار ہو رہا ہے۔ بہر حال، اس وقت کتاب کی مانگ اس قدر تھی کہ مجھے بھی ان کے عمل پر صادم کرنا پڑا۔ خوش نصیبی سے اس بار کونسل کے پاس وقت زیادہ تھا اور تیسرے ایڈیشن کی منصوبہ بندی زیادہ اطمینان سے ممکن ہو سکی۔ ادھر مجھے یہ فائدہ ہوا کہ دوستوں نے اس کتاب کے متعلق جن باتوں کی طرف مجھے متوجہ کیا تھا ان پر میں بھی حتیٰ الوسع توجہ اور غور و فکر کر کے ان سے متحسین ہو سکا۔ گزشتہ کئی برسوں میں بعض مزید باتیں مجھے سوچیں تھیں، یا میرے علم میں آئی تھیں۔ لہذا اصلاح اغلاط کے علاوہ کچھ نکات کا اضافہ بھی میری طرف سے ممکن ہو سکا ہے۔

متاثر ہوا کہ ایسے بھی لوگ ہیں جو کتابوں کا ہر لفظ پڑھتے ہیں اور ”شعر شور انگیز“ کے سلسلے میں بطور خاص متنی ہیں کہ اس میں کوئی غلطی کتابت کی نہ رہ جائے۔ یہ کسالا کھینچنے والے صاحب (مجھے ان کا نام بعد میں معلوم ہوا) اللہ آباد کے نو جوان شاعر نیر عاقل تھے۔ میں ان کی محبت اور محنت کا شکریہ ادا کرتا ہوں۔

اس کے بعد معروف شاعر جناب حنیف نجمی نے (اس وقت وہ مودہ ہا ضلع بمیر پور میں قیام پذیر تھے، اب دھتری چھتیس گڑھ میں ہیں) مجھے لکھا کہ انھوں نے ”شعر شور انگیز“ کی چاروں جلدیں بغور پڑھ کر ہر صفحے پر افلاطون کتابت کی گرفت کی ہے اور بعض مطالب اور مسامحات پر بھی اظہار خیال کیا ہے۔ میں نے ان کے تمام استداراک اور تصحیحات اور تجاویز منگالیں اور انھیں انتہائی توجہ سے پڑھا۔ حنیف نجمی صاحب نے حدیث اور قرآن کے بعض حوالوں میں بھی میرے سہو یا غلط فہمی کی طرف اشارہ کیا تھا۔ ان کی سب باتوں کو ممکن حد تک میں نے متن میں ان کے نام کے ساتھ درج کر دیا ہے۔

اسی زمانے میں میرے ایک اور کرم فرما اور دوست جناب شاہ حسین نہری اورنگ آبادی نے نہایت خوبصورت لکھائی اور نہایت مفصل اور باریک باتوں سے بھری ہوئی اپنی عالمانہ تحریر مجھے بھیجی۔ جناب نہری نے بھی چاروں جلدوں کے افلاطون کتابت درج کئے تھے اور قرآن و حدیث پر مبنی کئی نکات پر بھی گفتگو کی تھی۔ ہر دو حضرات نے بعض الفاظ و محاورات کے معنی پر بھی کچھ معلومات مہیا کی تھیں یا استفادہ بھیجے تھے۔ میں نے نہری صاحب کے تمام مباحث اور نکات کو ممکن حد تک ان کے حوالے سے کتاب کے متن میں شامل کر لیا ہے۔

کچھ عرصہ ہوا انجمن ترقی اردو (ہند) کے موثر رسالے ”اردو ادب“ میں جامعہ ملیہ اسلامیہ یونیورسٹی کے جناب ڈاکٹر عبدالرشید کا ایک طویل مضمون شائع ہوا جس میں ”شعر شور انگیز“ پر بالکل نئے پہلو سے گفتگو تھی۔ جناب عبدالرشید نے بعض الفاظ اور محاورات کے معنی اور تعبیر پر بحث تو کی ہی، اساتذہ اور قدیم شعرا کے کلام سے دلائل لا کر انھوں نے بتایا کہ کئی الفاظ اور محاورے جنہیں میں نے مختص بہ میر سمجھا تھا، دراصل مختص بہ میر نہیں ہیں بلکہ اٹھارویں صدی کے دوسرے شعرا کے یہاں بھی موجود ہیں۔ مضمون کی اشاعت کے بعد انھوں نے اپنی یادداشتیں بھی مجھے مہیا کیں جن میں بعض دیگر الفاظ و محاورات پر اسی انداز میں کلام کیا گیا تھا۔ میں نے جناب عبدالرشید کے بیانات کو ممکن حد تک ان کے نام کے حوالے سے ساتھ

۱۔ انہوں نے کتب وہ بھی مرحوم ہو چکے۔

درج متن کر لیا ہے۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ جناب عبدالرشید کی مہیا کردہ معلومات انتہائی عرق ریزی، وسعت تلاش و تخصص، اور تحقیق لغات سے غیر معمولی شغف کا ثبوت ہیں۔

میں جناب نیر عاقل مرحوم، جناب ثار احمد فاروقی مرحوم، جناب حنیف نجمی، جناب شاہ حسین نہری، اور جناب عبدالرشید کا شکریہ دوبارہ ادا کرتا ہوں۔ ان حضرات کی محنتوں نے میرے اعماق ذہن میں اضافہ کیا اور وہ میری کتاب میں اہم تصحیحات اور اضافوں کا سبب بنے، فجزاھم اللہ احسن الجزاء۔ میں قومی کونسل برائے فروغ اردو، اس کے فعال گذشتہ ڈائریکٹر ڈاکٹر حمید اللہ بھٹ، پرنسپل پبلیکیشنز آفیسر ڈاکٹر روپ کرشن بھٹ، اور دیگر کارکنان کونسل بالخصوص جناب مصطفیٰ ندیم خان غوری، ڈاکٹر کلیم اللہ، جناب انتخاب احمد، جناب محمد عصیم، محترمہ مسرت جہاں اور ڈاکٹر رنیل صدیقی کا بھی ممنون ہوں۔ کمپیوٹر کی عمدہ کتابت کے لئے عزیزان شاداب مسیح الزماں، ریاض احمد، اور محبتی حیدر قدر کا شکریہ واجب ہے۔ سید ارشاد حیدر نے کامل انہماک سے تینوں پروف پڑھے اور چاروں جلدوں کے اشاریے بھی از سر نو مرتب کئے۔ ان کا بھی شکریہ ادا کرتا ہوں۔ عزیز ی امین اختر نے دفتری ذمہ داریاں مجھ سے لے کر میرا بوجھ ہلکا کر دیا۔ ظلیل، جمیلہ، باراں اور افشاں کی دلچسپی میرے لئے ہمیشہ باعث مسرت و افزائش ہمت رہی ہے۔

اس کتاب کے پرنس جاتے وقت قومی کونسل برائے فروغ اردو کے ڈائریکٹر کی حیثیت سے جناب علی جاوید برسرکار ہیں۔ ان کے پہلے محترمہ رشی چودھری اس عہدے پر تھیں۔ ان کے پہلے کئی مہینے تک جناب ایس۔ موہن نے ڈائریکٹر کے فرائض انجام دیے تھے۔ میں ان تینوں افسران کا شکر گزار ہوں۔

دیباچہ

کلاسیکی غزل کی شعریات

باب اول

مضمون آفرینی

(۱) مدعا کیا ہے؟

جلد سوم میں معنی اور مضمون کی تفریق کے بارے میں بنیادی باتیں بیان ہو چکی ہیں۔ یہاں اس بات کا اعادہ کرنا ضروری سمجھتا ہوں کہ عربی فارسی شعریات میں مضمون کا تصور الگ سے نہ تھا۔ وہاں ”معنی“ سے تقریباً وہی چیز مراد تھی جسے اردو والے مضمون کہتے ہیں۔ ممکن ہے مضمون اور معنی کے افتراق کا تصور ہمارے یہاں شکریت سے آیا ہو، جہاں اس نکتے پر کثرت سے بحثیں ہیں کہ کوئی متن کتنی طرح سے بامعنی ہو سکتا ہے، اور ایسا کس طرح ممکن ہے کہ متن کسی چیز کے بارے میں ہو (یا کوئی اطلاع یا message ہم تک پہنچاتا ہو) لیکن متن کے معنی ان الفاظ سے زیادہ ہوں جن کے ذریعہ کسی شے کو بیان کیا گیا ہے، یا کوئی اطلاع ہم تک پہنچائی گئی ہے۔ اور ایسا اگر ممکن ہے، تو متن میں جو کہا گیا ہے، اور جو معنی اس سے مراد لئے جا رہے ہیں، دونوں میں فرق کی بنیاد کیا ہوگی؟

ایک طرح سے دیکھیں تو مضمون اور معنی میں فرق کرنے کی ضرورت نہیں، کیونکہ متن میں جو کچھ کہا گیا ہے، وہی اس کے معنی ہیں۔ معنی کو سمجھتے بغیر مضمون کا جاننا غیر ممکن ہے۔ لیکن ایک اور زاویے سے دیکھیں تو مضمون اور معنی کا فرق اس طرح قائم ہو سکتا ہے کہ مضمون کو جاننے کے بعد جو معنی حاصل ہوتے ہیں وہ معنی کی چلی سطح سے زیادہ نہیں۔ لیکن جب مضمون کی معنویت پر غور کریں تو ہم معنی کی بلند تر سطح تک پہنچ سکتے ہیں۔ مثال کے طور پر حسب ذیل متن پر غور کریں:

(حصہ دوم)

☆	باب اول	مضمون آفرینی، ۷۷
☆	باب دوم	معنی آفرینی، ۱۱۴
☆	باب سوم	تصور کائنات، ۱۶۰

آج میں نے ایک غزال دیکھا

شیخ جرجانی کہتے ہیں کہ اس متن میں یہ کہا گیا ہے کہ آج میں نے ایک حسین عورت دیکھی، کیونکہ ”غزال“ سے حسین عورت کا استعارہ کرتے ہیں۔ لیکن میری عرض یہ ہے کہ اس قول کو (اس متن میں حسین عورت کا ذکر ہے) اس متن کا مضمون نہیں کہہ سکتے۔ ہاں اسے ”معنی“ ضرور کہہ سکتے ہیں۔ خود ”غزال“ حسین عورت نہیں ہے، بلکہ حسین عورت کا استعارہ ہے۔ اور جب تک اس استعارے کے معنی واضح نہ کئے جائیں گے، ہم متن کے معنی تک نہیں پہنچ سکتے۔ شیخ جرجانی کے خیال میں استعارہ براہ راست معنی کا حامل ہوتا ہے، اس لئے ہم ”غزال“ کے معنی ”حسین عورت قرار دے سکتے ہیں۔ لیکن خود جرجانی نے کہا ہے کہ ”حسین عورت“ کا ترجمہ ”غزال“ نہیں ہے، اور نہ ”غزال“ کا ترجمہ ”حسین عورت“ ہے۔ یعنی جب آپ یہ کہیں کہ میں نے ایک حسین عورت دیکھی، تو آپ یہ نہیں کہہ رہے ہیں کہ میں نے ایک غزال دیکھا۔ علیٰ ہذا القیاس، یہ کہنا بھی درست نہیں کہ جب میں کہتا ہوں ”میں نے ایک غزال دیکھا“ تو اس کا ترجمہ ”میں نے ایک حسین عورت دیکھی“ ہو سکتا ہے۔ لہذا ”معنی“ اور ”مضمون“ ایک ہی شے نہیں ہیں۔

اصل صورت حال یہ ہے کہ ہر متن کسی استعارے، کنائے، یا استعاراتی طرز فکر کو کام میں لاتا ہے۔ مثلاً ”سورج نکلا“ کنایہ ہے (۱) رات ختم ہونے کا۔ (۲) صبح ہونے کا۔ (۳) بادل یا تاریکی کے چھٹ جانے کا۔ لہذا ”سورج نکلا“ میں سورج کے نکلنے کا مضمون ہے، اور یہ جن جن چیزوں کا کنایہ ہے، وہ سب اس کے معنی ہیں۔ اس طرح یہ تو صحیح ہے کہ متن کو سمجھنے بغیر آپ اس مضمون سے واقف نہیں ہو سکتے، لیکن وہ مضمون آپ کے لئے کیا اہمیت رکھتا ہے، کس پیغام کا حامل ہے، اس کی کیا تعبیر ہو سکتی ہے؟ یہ سب اس کے معنی ہیں۔ پھر یہ تینوں کنایاتی معنی مزید استعاراتی یا کنایاتی جہت کے حامل ہو سکتے ہیں۔ مثلاً بادل کا چھٹ جانا کنایہ استعارہ ہو سکتا ہے ظلم و استبداد کا دور ختم ہو جانے کا۔ مثلاً ہم کہہ سکتے ہیں ”لوگ ظلم کے اندھیروں میں سسک رہے تھے۔ جب سورج نکلا تو ان کا رنج دور ہوا“۔ اس کے معنی ہوئے ”لوگوں پر ظلم و ستم کی تاریکی (= ظلم و ستم کی لائی ہوئی بے چارگی) عادی تھی۔ جب وہ ختم ہوئی (= ظلم و ستم ختم ہوئے = بے چارگی ختم ہوئی) تو ان کی مصیبت کٹی“۔ لہذا ”سورج نکلا“ کا مضمون اور معنی برابر نہیں ہیں۔ بلکہ یہاں تو اس فقرے کے معنی کے بھی معنی ہیں۔

چونکہ ہمارے یہاں حسین عورت کے لئے غزال کا استعارہ بہت عام نہیں، اس لئے معاملے

پر ایک اور مثال کے ذریعہ غور کرتے ہیں۔ فرض کیجئے ہم نے حسب ذیل متن بنایا:

آج میں نے ایک چاند کا ٹکڑا دیکھا

ظاہر ہے کہ اس متن کا مضمون ”حسین عورت“ نہیں ہو سکتا، کیونکہ ”چاند کا ٹکڑا“ کو اگر لغوی معنی میں نہ بھی قبول کیا جائے تو اشتباہ رہتا ہے کہ اس سے ”حسین بچہ“ مراد ہے یا ”حسین عورت“ یا ”حسین شخص“۔ لہذا ہمیں کہنا پڑے گا کہ اس متن کا مضمون ”چاند کا ٹکڑا، کوئی روشن شے“ وغیرہ ہے۔ اس کے معنی سیاق سباق کے اعتبار سے ”حسین عورت“، ”حسین بچہ“ یا ”حسین شخص“ ہیں۔ یہ بھی ممکن ہے کہ یہ تینوں معنی بیک وقت موجود ہوں۔ مضمون پھر بھی واحد رہتا ہے۔ یہی اصل نکتہ ہے۔

آپ کہہ سکتے ہیں کہ متن میں جو بات کہی گئی ہے وہی اس کے معنی بھی ہیں، کیونکہ لفظ کو اس کے معنی سے الگ نہیں کیا جاسکتا۔ اس کے بہت سے جواب ممکن ہیں۔ ایک تو یہ کہ اکثر لفظوں کے کئی کئی معنی ہوتے ہیں اور وہ سب، یا ان میں سے کچھ معنی متن کے لئے مفید مطلب ہو سکتے ہیں۔ لہذا یہ کہنا بہت مشکل ہے کہ متن کیا کہہ رہا ہے، کیونکہ متن اکثر کئی کئی باتیں ایک ساتھ کہتا ہے۔ کولریج (Coleridge) تو لفظ کے انسلاکات کو بھی اس کے معنی میں شمار کرتا تھا۔ دریدا (Derrida) کا یہ تصور کہ لفظ میں کئی معنی (زیر احتیاج Under erasure) ہوتے ہیں، کوئی بہت نیا تصور نہیں۔ دوسرا جواب یہ کہ متن میں جو بات کہی گئی ہے اس کا تعین کئی چیزوں کا محتاج ہوتا ہے۔ اکثر یہ بھی ہوتا ہے کہ متن میں کہی ہوئی بات کی معنویت اس کے الفاظ کے ظاہری معنی سے زیادہ، یا مختلف ہوتی ہے۔ تیسرا جواب یہ ہے کہ لفظ کو معنی سے الگ بھی کیا جاسکتا ہے۔ یعنی لفظ کے معنی دو چیزوں پر منحصر ہوتے ہیں۔ (۱) بولنے والوں کا اجماع اور (۲) سیاق و سباق۔ لیکن کئی اور چیزیں معنی پر اثر انداز ہوتی ہیں۔ مثلاً وہ لفظ کس زبان سے لیا گیا ہے؟ اس زبان میں اس کے کیا معنی ہیں؟ اس کے بولنے والے کی حیثیت ہماری نظر میں کیا ہے؟ وغیرہ۔ ہم یہ تو کہہ سکتے ہیں کہ معنی کوئی ایسی چیز نہیں جسے باہر سے اگر لفظ میں ڈال دیا جائے۔ لیکن ہم یہ نہیں کہہ سکتے کہ لفظ کے معنی غیر تعبیر پذیر اور اس لفظ کی اپنی مطلق ملکیت ہیں۔ لفظ کی معنویت اس کے معنی میں شامل ہے، اور یہ معنویت مستقل یا مطلق قطعی نہیں ہوتی۔

یہ بات خیال میں رکھنے کی ہے کہ مضمون اور معنی کی تفریق کا مطلب یہ نہیں کہ معنی کوئی خارجی شے ہے، اور مضمون کا تابع نہیں۔ امام جرجانی نے جب یہ کہا تھا کہ معنی تو سب کی ملکیت ہے تو ان کی مراد

یہی تھی کہ متن جن چیزوں کے بارے میں بنائے جاتے ہیں، وہ تو دنیا میں ہیں، اور سب کا ان پر حق ہے۔ جرجانی نے شعر کی خوبی اس بات میں قائم کی تھی کہ اس میں نظم و ترتیب ہوتی ہے، جس کی وجہ سے معنی (= مضمون) کا اظہار نئے ڈھنگ سے اور نئے پہلوؤں سے ہو سکتا ہے۔ جرجانی نے یہ بھی کہا ہے کہ الفاظ کی ترتیب متن کے مفہوم (یعنی ہماری اصطلاح میں ”معنی“) پر اثر انداز ہوتی ہے۔ لہذا اصل بات یہ ہوئی کہ لفظ جن چیزوں کے بارے میں ہیں، وہ متن کا مضمون ہیں۔ اور ان چیزوں سے جو معنی ہم برآمد کرتے ہیں وہ متن کے معنی ہیں۔ لفظ بیک وقت مضمون اور معنی کا حامل ہوتا ہے۔ تعبیر متن کی آسانی کی خاطر ہم مضمون اور معنی کی تفریق قائم کرتے ہیں۔ اگر یہ تفریق نہ ہو تو بیانات کی درجہ بندی کثرت معنی اور قلت معنی کے اعتبار سے نہ ہو سکے۔ ہمارے یہاں جب سے یہ تفریق قائم ہوئی، تب سے ایسے متون کی فراوانی بھی ہوئی، جن میں معنی کی کثرت ہے۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ ”معنی“ کا تصور اس اصول کو قائم کرتا ہے کہ متن ایک بولچلوں شے ہے اور اس میں کئی طرح کے امکانات ہو سکتے ہیں۔ مثلاً:

(۱) لفظ کم ہوں اور معنی کثیر ہوں۔ (معنی قلیل ہوں اور لفظ کثیر ہوں، یہ بھی ممکن ہے۔)

(۲) متن سے بظاہر کوئی مفہوم برآمد ہوتا ہو، لیکن دراصل مفہوم کچھ اور ہو۔

(۳) متن سے کئی مفہوم نکلتے ہوں اور

(الف) وہ ایک دوسرے کے متضاد ہوں۔

(ب) ایک دوسرے کی پشت پناہی کرتے ہوں۔

(ج) ایک دوسرے کے متضاد نہ ہوں لیکن مختلف ہوں۔

(د) ایسے مفہوم کی طرف اشارہ کرتے ہوں جو کہیں اور مذکور ہو، اور اس طرح متن میں مزید تو انگری پیدا ہو۔

(۴) متن میں جو بات بیان ہوئی ہے، اس کے نتیجے میں کئی اور باتیں

بیان ہو سکتی ہوں۔

یہ فہرست مکمل نہیں ہے، لیکن اس سے یہ اندازہ ہو سکتا ہے کہ مضمون اور معنی کی تفریق کے ذریعہ متن سے لطف اندوز ہونے، اس کے ذریعہ پیچیدہ تر اور پیچیدہ ترین باتیں ادا کرنے، اور زبان کی

گہرائی اور وسعت میں اضافہ کرنے کے امکانات روشن تر ہو سکتے ہیں۔ اس تفریق کے ذریعہ یہ بھی ممکن ہو سکا کہ متن کو دلچسپ اور توجہ انگیز بنانے کا صرف ایک ہی طریقہ نہ ہو (کہ نئی بات کہی جائے) بلکہ مندرجہ ذیل اور طریقے بھی معرض امکان میں آسکے:

(۱) پرانی بات میں نیا پہلو پیدا کیا جائے۔

(۲) پرانی بات کو نئے ڈھنگ سے کہا جائے۔

(۳) پرانی بات کو کسی پرانی بات سے ملا کر نیا نتیجہ نکالا جائے۔

(۴) پرانی بات میں نئے معنی پیدا کئے جائیں (یعنی متن ایسا بنایا جائے

جس سے نئے معنی نکل سکیں۔)

(۵) پرانی بات میں کوئی غیر متعلق، لیکن بظاہر اس سے متعلق، بات

ڈال دی جائے۔

وغیرہ۔ ان میں سے بعض طریقے معنی آفرینی اور بعض مضمون آفرینی کہے جاسکتے ہیں۔ لیکن اس سے ہماری بحث پر فرق نہیں پڑتا، کیونکہ مقصود تو یہی ثابت کرنا ہے جب ایک معنی سے دو موجودات (entities) ہوئیں (معنی اور مضمون) تو امکانات کئی گنا بڑھ گئے۔

معنی کی صورت حال ایک طرح سے قول بحال کی سی ہے۔ ایک طرف تو معنی، مضمون کے اندر ہے۔ یعنی ہم مضمون سے معنی مستخرج کرتے ہیں۔ اگر مضمون نہ ہو تو معنی بھی نہ ہو۔ دوسری طرف، مضمون کی حیثیت مرکز کی سی ہے اور معنی اس مرکز کے چاروں طرف محیط ہے۔ لیکن اس قول بحال کو حل کرنا کچھ مشکل نہیں۔ کسی بھی متن میں جو معنی ہیں وہ اس کے مضمون پر اس طرح محیط ہیں جس طرح گرمی شعلے کے گرد محیط ہوتی ہے۔ متن میں معنی کا امکان جس قدر ہوگا، اسی قدر وہ محاذ بھی وسیع ہوگا جو مضمون پر چھایا ہوا ہوگا۔ بالکل اسی طرح، جس طرح شعلے کی قوت کے اعتبار سے گرمی اس کے ماحول میں چھائی رہتی ہے۔ لیکن یہ فرق بھی ملحوظ رہے کہ اگرچہ ماحول کی گرمی اور وسعت نتیجہ (تفاعل) ہے شعلے کی گرمی کا، لیکن معنی کی وسعت اور کثرت کو مضمون کی وسعت اور گہرائی کا تفاعل نہیں کہہ سکتے۔ ممکن ہے کہ کسی بہت اعلیٰ درجے کے مضمون میں معنی کی کثرت نہ ہو، اور کسی معمولی مضمون میں معنی کی کثرت ہو۔

مضمون اور معنی کی تفریق کو سمجھنے کے لئے مندرجہ ذیل صورت حالات پر غور کریں:

(۱) بعض اوقات متن کا ہر لفظ ہماری سمجھ میں آتا ہے، لیکن ہم یہ نہیں سمجھ پاتے کہ متن میں کہا کیا گیا ہے؟ وہ شعر جو مشکل کہلاتے ہیں، یا جدید شاعری کے نمونوں کے ساتھ یہ تجربا کثرت پیش آتا ہے۔

(۲) بعض اوقات ہم یہ سمجھ لیتے ہیں کہ متن کیا کہہ رہا ہے، لیکن یہ نہیں سمجھ پاتے کہ وہ کیا بتا رہا ہے؟ مثلاً ”آج میں نے غزال دیکھا“ ایسا متن ہے جسے ہم پوری طرح ”سمجھ“ لیتے ہیں، لیکن پھر بھی ممکن ہے ہم یہ جاننے سے قاصر رہیں کہ مشکل نے ایک حسین عورت دیکھی۔

(۳) بعض اوقات ہم متن کا (Paraphrase) یعنی لفظی ترجمہ کر لیتے ہیں، بلکہ بعض اوقات متن اتنا ”واضح“ ہوتا ہے کہ وہ خود اپنا لفظی ترجمہ ہوتا ہے۔ لیکن جب ہم اس ”لفظی ترجمہ“ کی ہمیں کھولنے بیٹھتے ہیں تو معلوم ہوتا ہے کہ متن میں اور بہت کچھ مضمر تھا۔ آسانی کے لئے ہم لفظی ترجمہ کو متن کا مضمون کہہ سکتے ہیں، اور جو کچھ اس کی ہمیں کھولنے سے حاصل ہوتا ہے، اسے ہم متن کے معنی کہہ سکتے ہیں۔

یہ بات دھیان میں رکھنے کی ہے کہ بعض اوقات کسی متن کا مضمون ایک دو لفظوں یا چند لفظوں میں بیان ہو سکتا ہے، لیکن اس کے معنی بیان کرنے کے لئے طویل عبارت درکار ہوتی ہے۔ اور بعض اوقات طویل عبارت بھی کافی نہیں ہوتی۔ یہ صورت حال وہاں بھی پیش آتی ہے جہاں متن بظاہر بہت شفاف ہوتا ہے۔ مثلاً غالب۔

ہم بھی منہ میں زبان رکھتے ہیں

کاش پوچھو کہ مدعا کیا ہے

اس شعر کا مضمون حسب ذیل لفظوں میں بیان ہو سکتا ہے: ”اظہار مدعا کی تمنا“، لیکن اس کے معنی بیان کرتے وقت بہت سی باتوں کو حساب میں لینا ہوگا مثلاً:

(۱) پہلا مصرع معشوق پر طنز ہو سکتا ہے۔

(۲) خود مشکل پر طنز ہو سکتا ہے۔

(۳) مشکل کی طرف سے فخر یہ بیان ہو سکتا ہے۔

(۴) مشکل کی طرف سے ہلکی سی دھمکی ہو سکتا ہے، کہ ہم اگر چاہیں تو تمہیں کھری کھری سنا دیں (وغیرہ) لیکن ہم چپ ہیں۔

(۵) اس شعر کا مخاطب یوں تو معشوق ہے، لیکن شعر کا اطلاق کسی بھی ایسی صورت حال پر ہو سکتا ہے جہاں مشکل (یا کوئی شخص) اپنی بات کہنے کے لئے بے چین ہو، لیکن اسے بولنے کا موقع نہ مل رہا ہو۔

(۶) مشکل کے لئے اصل اہمیت اس بات کی ہے کہ معشوق اس سے پوچھے کہ تیرا مدعا کیا ہے؟

(۷) بظاہر تو اظہار مدعا کی تمنا ہے، لیکن ممکن ہے کہ جب مدعا پوچھا جائے تو مشکل اپنی داستان غم، یا ایسی ہی کوئی بات پھیڑ دے، جو معاملے سے متعلق ہے بھی اور نہیں بھی۔

(۸) اگر وہ رسومیات اور اصول شعر نظر میں نہ رکھے جائیں جن کی رو سے عاشق اور معشوق کے درمیان اس طرح کے رابطے ہو سکتے ہیں کہ مشکل عاشق، اور معشوق، اور اظہار مدعا، یہ سب نجی رقبہ (Private space) کے بھی فرد ہوں اور عوامی رقبہ (Public space) کے بھی، تو یہ شعر معنی سے عاری ٹھہرے گا۔

یعنی اس کا مضمون تو پھر بھی ”اظہار مدعا کی تمنا“ رہے گا، لیکن شعر بے معنی ہوگا۔

(۹) اگر یہ معلوم ہو جائے کہ یہ شعر جس طرز میں کہا گیا ہے، اسے ”معاملہ بندی“ کہتے ہیں، تو اس کے معنی سمجھنے میں آسانی ہوگی (بشرطیکہ خود ”معاملہ بندی“ کے معنی معلوم ہوں۔)

ہم یہ بات جانتے ہیں کہ سیاق سباق کے بغیر معنی کا وجود نہیں۔ کسی بھی فن پارے کا پہلا سیاق و سباق تو وہ صنف ہے جس کا وہ فن پارہ ایک رکن ہے (مثلاً غزل، قصیدہ، افسانہ، ناول، وغیرہ)۔ پھر اس کا سیاق و سباق وہ اصول و ضوابط (رسومیات و شعریات) ہیں جو اس صنف کی پہچان متعین کرتے ہیں، جس میں ہم کسی فن پارے کو رکھتے ہیں۔ آخری منزل میں فن پارے کا سیاق و سباق

(۱۰) ہم یہ بات جانتے ہیں کہ سیاق سباق کے بغیر معنی کا وجود نہیں۔ کسی بھی فن پارے کا پہلا سیاق و سباق تو وہ صنف ہے جس کا وہ فن پارہ ایک رکن ہے (مثلاً غزل، قصیدہ، افسانہ، ناول، وغیرہ)۔ پھر اس کا سیاق و سباق وہ اصول و ضوابط (رسومیات و شعریات) ہیں جو اس صنف کی پہچان متعین کرتے ہیں، جس میں ہم کسی فن پارے کو رکھتے ہیں۔ آخری منزل میں فن پارے کا سیاق و سباق

اس کی طرح کے دوسرے فن پارے ہیں۔ بقول فرینک کر موڈ، کسی نظم پارے پر بہترین رائے زنی کرنے والی شے ایک اور نظم پارہ ہے۔ یعنی ایک فن پارے کی روشنی میں دوسرے کے معنی اور قدر و قیمت کا تعین ہوتا ہے۔ غزل کی حد تک اس اصول کے معنی یہ ہیں کہ جس شعر پر ہم گفتگو کر رہے ہیں، اس کا مضمون اور کسی شعر میں کس طرح نظم ہوا ہے؟ مثلاً غالب کے زیر بحث شعر پر گفتگو اس وقت زیادہ گہرائی اور باریکی سے ممکن ہوگی جب ہم غالب کے پیش روؤں، معاصروں اور بعد میں آنے والوں کے کلام سے آگاہ ہوں، اور غالب کا شعر جس مضمون پر ہے، اس مضمون پر اشعار ہم دوسروں کے یہاں بھی تلاش کر سکیں۔ مثال کے طور پر یہ چند شعر ملاحظہ ہوں۔

میں بے نوا اڑا تھا بوسے کو اس کے لب کے
ہر دم صدا بھی تھی دے گزرو ٹال کیا ہے
پر چپ ہی لگ گئی جب ان نے کہا کہ کوئی
پوچھو تو شاہ جی سے ان کا سوال کیا ہے

(میر، دیوان دوم)

سانکھانہ ان کے در پر جب مرا جانا ہوا
فہم کے بولے شاہ صاحب کس طرف آتا ہوا

(سید محمد خاں رند)

کیا ملا عرض مدعا کر کے
بات بھی کھوئی التجا کر کے

(داغ)

آکر وہ میری بات سنے اور جواب دے
گر یوں نہیں تو پھر یہ شناسائی ختم ہو

(ظفر اقبال)

یہ اشعار، اور اس طرح کے تمام اشعار، غالب کے شعر کو ایک طویل و عریض لیکن فوری سیاق و سباق مہیا کرتے ہیں۔ اور یہ دعویٰ مشکل ہے (اگر ناممکن نہیں) کہ اس طرح کے اشعار کا علم ہمیں غالب کے شعر کے بارے میں کوئی علم نہیں عطا کرتا۔ مثلاً ظفر اقبال کا شعر سامنے ہو تو غالب کے یہاں معنی کا ایک امکان نظر آتا ہے، کہ کوئی ضروری نہیں کہ شکلم کا مدعا وصل، یا التفات ہی ہو۔ ممکن ہے شکلم یہ کہنا چاہتا ہو کہ اب ہماری تمھاری نہ بنے گی۔

(۱۱) "ہم بھی منہ میں زبان رکھتے ہیں" میں دو امکانات مزید غور طلب ہیں:

(الف) معشوق اپنی زبان کا بے دریغ استعمال کرتا ہے۔

(ب) معشوق اوروں سے تو ان کے مدعا کے بارے میں استفسار کرتا ہے، لیکن شکلم کی طرف متوجہ نہیں ہوتا۔

(۱۲) "کاش پوچھو" اور "ہم بھی منہ میں زبان رکھتے ہیں" پر بیک وقت غور کریں تو ایک امکان یہ پیدا ہوتا ہے کہ شکلم کھری کھری سنائے گا، لگی لپٹی باقی نہ رکھے گا۔ غالب ع

بس چپ رہو ہمارے بھی منہ میں زبان ہے

اوپر ۱۲ تا ۱۴ جو باتیں کہی گئی ہیں وہ غالب کے شعر کا مضمون نہیں کہی جاسکتیں۔ ہاں وہ غالب کے مضمون سے پیدا ضرور ہوئی ہیں۔ اس لحاظ سے معنی کو مضمون کی اولاد کہہ سکتے ہیں، یعنی مضمون کے بغیر معنی نہیں ہوتے۔ لیکن ایک مضمون سے کئی معنی نکل سکیں، یا کسی مضمون کو اس طرح بیان کیا جائے کہ اس سے بہت سے معنی مستنبط ہو سکیں، یہ معنی آفرینی کا ہنر ہے۔ دوسرے الفاظ میں، معمولی مضمون سے بھی معنی آفرینی ہو سکتی ہے، جیسا کہ ہم نے ابھی غالب کے شعر میں دیکھا۔ لیکن یہ ضروری نہیں کہ اعلیٰ درجے کے مضمون میں کئی معنی بھی ہوں۔ اصولی اعتبار سے یہ ممکن ہے کہ شعر میں کوئی اہم معنی نہ ہوں۔ لیکن شعر میں مضمون نہ ہو، یہ ناممکن ہے۔ کیفیت کے شعر میں مضمون کی خوبی، تھوڑی بہت سہی، لیکن ہوتی ضرور ہے۔ ہاں اس میں معنی بہت کم ہوتے ہیں۔ بیدل نے شاید اسی لئے کہا تھا کہ شعر خوب معنی نہ دارو۔ اور کوثر ج نے ساؤتھی (Southey) کی نظم کے بارے میں کیا عمدہ بات کہی ہے کہ اس میں اتنی مٹھاس ہے، اور یہ مٹھاس،

معنی سے اس قدر مشابہ لگتی ہے (اگرچہ خود وہ بے معنی ہے) کہ معنی کی کمی نہیں محسوس ہوتی۔ طارے تو شعر کے حسن کو اس کے معنی سے الگ شے سمجھتا ہے (اور کولرج کے قول سے بھی یہ نتیجہ نکل سکتا ہے۔) ہم اتنا آگے نہ بھی جائیں تو بھی یہ تو ضرور کہہ سکتے ہیں کہ جن شعروں میں کیفیت ہوتی ہے، ان میں معنی چنداں اہم نہیں ہوتے۔ (میر غالباً تنہا شاعر ہیں جو کیفیت کے ساتھ معنی کی کثرت بھی حاصل کر لیتے ہیں۔)

کیفیت کا ذکر یہاں میں نے اس لئے کیا کہ کیفیت بھی مضمون کے منطقی کی چیز ہے۔ یعنی کیفیت کا سرچشمہ مضمون ہے۔ (شاید یہی وجہ ہے کہ جہاں کیفیت ہو وہاں معنی کے بغیر کام چل جاتا ہے۔) میر کے شعروں میں کیفیت کی مثال ہم جگہ جگہ دیکھتے رہے ہیں۔ لہذا اس بار درود کو سنئے۔

آتش عشق قہر آفت ہے

ایک بجلی سی آن پڑتی ہے

آخر الامر آہ کیا ہوگا

کچھ تمھارے بھی دھیان پڑتی ہے

ان اشعار کا تجزیہ کریں تو معنی اور مضمون دونوں بہت معمولی ٹھہرے ہیں۔ آتش عشق کو قہر یا آفت کہنا معمولی بات ہے۔ دوسرے مصرعے میں آتش عشق کو بجلی سی آن پڑنے والی کہا۔ اس میں اچانک پن کا پہلو بھی ہے اور تباہ کاری کا بھی۔ لیکن معنی کی کوئی اور جہت نہیں، اور نہ ہی مصرع اولیٰ پر کوئی زیادہ ترقی ہے۔ دوسرے شعر میں معنی کی اتنی بھی نہ نہیں جتنی پہلے شعر میں تھی۔ مضمون وہی ہے جسے ہم بار بار دیکھ سنا چکے ہیں۔ بلکہ جب آتش عشق بجلی سی آن پڑنے والی شے ہے، تو پھر آخر الامر کے بارے میں استفہام بے کار ہے۔ نکتہ بس اتنا سا ہے کہ منتظم اور مخاطب (عاشق اور معشوق) دونوں ہی شعر میں موجود ہیں۔ منتظم کی نوعیت مبہم ہے۔ بس ذرا سی نئی بات یہ ہے کہ ممکن ہے یہ معشوق ہے جو عاشق سے پوچھ رہا ہے کہ کچھ تمھارے خیال میں بھی آتا ہے کہ عشق کا انجام کیا ہوگا؟ معنی کی اتنی کمی کے باوجود یہ قطعاً ہمیں جذباتی طور پر اس طرح متاثر کرتا ہے کہ نہ ہمارا جذبہ ترحم بیدار ہوتا ہے اور نہ ہم آنسو بہاتے یا منتظم اور مخاطب کے حال پر فکرس کرتے ہیں، لیکن ہمیں محزونیت، رنجیدگی، تھوڑی سی مایوسی اور بہت سے دکھوں کے بوجھ سے دہلی ہوئی مجبوری کا احساس ہوتا ہے۔ کیفیت اسی کو کہتے ہیں۔ اور جس حد تک شعر میں کوئی چیز کسی چیز کا تقابل ہو سکتی ہے، اس حد تک کیفیت کو مضمون کا تقابل کہہ سکتے ہیں۔

(۲) گر چہ دل کھول کے دریا کو بھی ساحل باندھا

ایک سوال اب بھی اٹھ سکتا ہے کہ جو چیز شعر میں بیان ہوئی ہے اگر وہ اس کا مضمون ہے، تو پھر معنی اور مضمون کی تفریق بے فائدہ ہے۔ اس کا جواب یہ ہے کہ شعر میں جو چیز بیان ہوئی ہے وہ اس کا مضمون نہیں ہے۔ شعر جس چیز کے بارے میں ہے، وہ اس کا مضمون ہے۔ مثلاً ہم کہتے ہیں کہ فلاں صاحب کے یہاں رشک کے مضمون خوب بندھتے ہیں۔ فلاں نے زیست کی بے بھائی کا مضمون اچھا باندھا، وغیرہ۔ شعر میں جو کچھ کہا گیا ہے، اس کا بیان کرنا شعر کے معنی بیان کرنا ہے۔ ("کہا گیا ہے" سے مراد مضمرات اور امکانات بھی ہیں۔) وہ چیز، جس کے بارے میں شعر میں کچھ کہا گیا ہے، شعر کا مضمون ہے۔

شعر کس چیز کے بارے میں ہے؟ اس سوال کے جواب میں جو کہا جائے گا وہ شعر کا مضمون ہوگا۔ اس چیز کے بارے میں کیا کہا گیا ہے؟ اس سوال کے جواب میں جو کچھ کہا جائے گا وہ شعر کے معنی ہوں گے۔ یہاں پر یہ اعتراض ہو سکتا ہے کہ اگر ایک ہی مضمون دو شعروں میں نظم کیا جائے، اور ایک شعر میں وہ زیادہ بہتر طریقے پر بندھے، اور دوسرے شعر میں اس سے کم بہتر طریقے پر بندھے، تو کیا اس کا مطلب یہ نہ ہوگا کہ جس شعر میں مضمون زیادہ بہتر بندھا ہے اس شعر کے معنی بھی بہتر ہوں گے۔ اور اگر معنی بہتر ہوں گے تو پھر مضمون اور معنی میں فرق کیا رہا؟ جہاں مضمون بہتر ہے وہاں معنی بھی بہتر ہیں۔ تو کیا ہم یہ نہیں کہہ سکتے کہ بہتر معنی کو ادا کرنے کے باعث مضمون بہتر ہو گیا ہے؟

اس استدلال میں کئی مفاصلے ہیں۔ پہلی بات تو یہ کہ یہ قطعاً ضروری نہیں کہ اگر کوئی مضمون نسبتاً بہتر طریقے پر بندھے تو اس کے نتیجے میں کثرت معنی پیدا ہو جائے۔ لیکن اگر ایسا ہوگا تو کہا جائے گا کہ اس شعر میں مضمون آفرینی بھی ہے اور معنی آفرینی بھی۔ دوسرے الفاظ میں، اگر مضمون کو بہتر طریقے سے ادا کرنے سے کثرت معنی پیدا ہوتی ہے تو اس سے مضمون اور معنی کی وحدت نہیں ثابت ہوتی۔ اور اگر یہ کہا جائے کہ مضمون کو بہتر طریقے سے ادا کرنے کے نتیجے میں معنی بہتر ہو جائیں، تب تو ہم مضمون اور معنی کو ایک ماننے پر مجبور ہوں گے۔ کیونکہ آخر مضمون کس طرح سے بہتر ہوا؟ ظاہر ہے کہ الفاظ سے۔ اور معنی بھی الفاظ سے ہی نکلتے ہیں۔ تو پھر ہم یہ کیوں نہ کہیں کہ اچھے مضمون کا مطلب ہے

اچھے معنی؟ یہاں تو اور بھی مقابلے ہیں۔ مثلاً یہ بات غلط ہے کہ مضمون کو بہتر طریقے سے ادا کرنے کا لازمی نتیجہ یہ ہوتا ہے کہ معنی بہتر ہو جاتے ہیں۔ دوسرا نکتہ یہ کہ معنی کے مدارج متعین کرنا اگر ناممکن نہیں تو بہت مشکل اور خطرے سے بھرپور یقیناً ہے۔ معنی کو لطیف و نازک (Subtle) کہہ سکتے ہیں۔ معنی کو زیادہ اہم اور کم اہم کہہ سکتے ہیں، لیکن معنی کے بارے میں اچھے برے کا حکم لگانا غیر ضروری ہے۔ ہاں، مضمون اور طرز ادا دونوں کے بارے میں اچھے برے کا حکم لگ سکتا ہے۔ تیسری بات یہ کہ معنی کا سرچشمہ محض الفاظ نہیں، بلکہ الفاظ کا نظم و ترتیب ہے۔ یہ بالکل ممکن ہے کہ کسی عبارت میں لفظوں کی ترتیب بدل دی جائے جو تو ہر ایسی تبدیلی کے ساتھ معنی بدل جائیں۔ جرجانی کے نظریے کا دار و مدار بڑی حد تک اسی بات پر ہے، اور میں جلد سوم کے دیباچے میں اس پر تھوڑی سی بحث کر چکا ہوں۔ جرجانی سے قطع نظر کر کے بھی دیکھیں تو معلوم ہوتا ہے کہ (مثلاً) بہت سے استعاروں میں معنی کی فردانی یا بار کی محض اس لئے پیدا ہوتی ہے کہ دو الفاظ کے درمیان استعارے کا رشتہ قائم کیا گیا ہے۔ بعض اوقات وقفے سے، یا صرف و نحو کو چابک دستی سے استعمال کر کے معنی میں کثرت یا نزاکت پیدا کی جاتی ہے۔ میرا نہیں ع

اس دشت کیوں میں قید ہے احمد گایادگار

”دشت کیوں“ میں معنی کا حسن اضافت کے رشتے کے باعث ہے، کیونکہ اس کی وجہ سے ”دشت کیوں“ میں معنی کی وہ کثرت پیدا ہو گئی جو اضافت کے بغیر نہ ہوتی۔ ”دشت کیوں“ میں کم سے کم حسب ذیل معنی ہیں:-

- (۱) وہ دشت جو کیوں (= کینہ) کا مملوک ہے
- (۲) وہ دشت جہاں کیوں (= جنگ) ہے۔
- (۳) وہ دشت جہاں کیوں (= جنگ) ہونے والی/ہورہی ہے۔
- (۴) وہ دشت جس میں کیوں (= کینہ) (= جنگ) بھری ہوئی ہے
- (۵) وہ دشت جو ہم سے کیوں (= کینہ) رکھتا ہے
- (۶) وہ دشت جو ہم سے برسر کیوں (= برسر جنگ) ہے
- (۷) وہ دشت جو کیوں (= کینہ) (= جنگ) سے بنا ہے

(۸) دشت = صحرا، جنگل، میداں، ویران جگہ، اٹھنی جگہ، وہ جگہ جہاں کوئی نہ آ سکے۔

اب اس نکتے پر غور کیجئے کہ ”دشت“ تو کھلی جگہ کو کہتے ہیں لیکن امام وہاں خود کو قید دیکھ رہے ہیں۔ اس استعارے کا زور اس کے قول بحال میں ہے، ورنہ خود استعارے میں کوئی ندرت نہیں۔ بلکہ عام طور پر تو پڑھنے/سننے والا محسوس بھی نہ کرے گا کہ استعارہ استعمال ہوا ہے۔ اب دیکھئے کہ ”یادگار“ مونث ہے لیکن شاعر نے ”احمد گایادگار“ کہہ کر یہ معنی قائم کئے کہ کسی بے جان، غیر ذی روح یادگار کی بات نہیں ہو رہی ہے، بلکہ پیغمبر آخر الزماں کے دلہند اور مگر گوشے کی بات ہو رہی ہے جو زندہ جیتا جاگتا ہمارے سامنے موجود ہے۔

اس سلسلے میں آخری بات یہ کہ جب کوئی مضمون بہتر طریقے سے ادا ہوتا ہے تو بعض اوقات معنی کم بھی ہو جاتے ہیں۔ یعنی مضمون کا کوئی پہلو زیادہ واضح کرنے کے لئے، یا اس کی پوری قوت کو ظاہر کرنے کے لئے معنی کو ذرا پس منظر میں بھی ڈال سکتے ہیں۔ یگانہ ۔

جواب کیا وہی آواز باز گفت آئی

قص میں نالہ جاں کاہ کا مزا نہ ملا

اس شعر کا مضمون ”نالہ بے سود“ کہا جاسکتا ہے۔ چونکہ شعر میں بعض باتیں مقدر چھوڑ دی گئی ہیں، اس لئے اس میں معنی اگرچہ ایک ہی ہیں، لیکن ان کا بیان تفصیل اور وسعت چاہتا ہے۔ اسی مضمون پر شہر یار کا شعر یگانہ سے بہتر ہے، کیونکہ شہر یار کے شعر میں معنی کم ہیں، لیکن اسلوب بہتر ہے۔ انھوں نے ڈرامائیت اور انشائیہ انداز ڈال کر شعر کو زیادہ شور انگیز بنا دیا ہے ۔

صدائے درد پہ نازاں ہوں وہم کیا ہے مجھے

سکوت سنگ سے کھرا کے کیا ملا ہے مجھے

یہاں کوئی بات مقدر نہیں، لیکن پھر بھی مضمون بہت ڈرامائی ہے اور نالہ بے سود کے مضمون کو بہتر طریقے سے ادا کرتا ہے۔ یگانہ کے شعر میں معنی چھیدہ ہیں اور انھیں بیان کرنے کے لئے کئی باتیں واضح کرنے کی ضرورت ہے اس اعتبار سے ان کا شعر شہر یار کے شعر پر فوقیت رکھتا ہے۔ لیکن مضمون کی شدت (انسان کی کوشش رائگاں ہی نہیں جاتی، اسے چوٹ بھی پہنچاتی ہے) کا احساس شہر یار کے یہاں زیادہ ہے۔

مندرجہ بالا بحث کی روشنی میں یہ اصول قائم کیا جاسکتا ہے کہ ”شعر کس چیز کے بارے میں ہے؟“ کے جواب میں جو کہا جائے گا وہ شعر کا مضمون ہوگا۔ اب یہ سوال اٹھتا ہے کہ کیا کسی شعر میں ایک سے زیادہ مضمون ہو سکتے ہیں؟ یا کیا یہ ممکن ہے کہ مندرجہ بالا سوال کے ایک سے زیادہ جواب ممکن ہوں، اور ہم اپنی پسند یا ترجیح کے اعتبار سے کسی ایک جواب کو اختیار کریں؟ مندرجہ ذیل اشعار پر غور کریں کہ ان کا مضمون کیا ہے۔

(۱) شام سے کچھ بجھا سا رہتا ہوں

دل ہوا ہے چراغ مفلس کا

(میر، دیوان اول)

(۲) نت ہی قائم خموش رہتا ہوں

کس تہی دست کا چراغ ہوں میں

(قائم چاند پوری)

ہم کہہ سکتے ہیں کہ دونوں اشعار میں ”چراغ مفلس“ کا مضمون ہے۔ یا پھر ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ دونوں اشعار میں ”بچھے ہوئے دل“ کا مضمون ہے۔ بظاہر دونوں جواب صحیح معلوم ہوتے ہیں۔ لیکن ذرا غور کریں تو معلوم ہوگا کہ مضمون دراصل ”بجھا ہوا دل“ ہے، اور اس کو ظاہر کرنے کے لئے ”چراغ مفلس“ کا پیکر استعمال کیا گیا ہے۔ یعنی ان شعروں کی تعیین قدر اس بنا پر ہوگی کہ ان میں مضمون کو ادا کرنے کے لئے کون سا اسلوب استعمال کیا گیا؟ اگر وہ اسلوب (مثلاً) استعارے یا پیکر پر مبنی ہے، یا اس میں انشائیہ انداز بیان ہے (یا ممکن ہے دونوں چیزیں ہوں)، تو ان سب کا تجزیہ کر کے اشعار کی قدر و قیمت متعین کی جائے گی۔ شعر کا مضمون دریافت کرنے کے لئے ضروری ہے کہ ہم شعر کے مرکزی خیال یا پیکر یا کلیدی لفظ کو پہچاننا سیکھیں۔ ورنہ ہم فروعات میں پھنس جائیں گے۔ مثال کے طور پر، چراغ کی بات چلی ہے تو میر اور قائم کو پھر سنئے۔

(۳) تک میر جگر سوختہ کی جلد خبر لے

کیا یار بھروسا ہے چراغ سحری کا

(میر، دیوان اول)

(۴) کر بھروسا مرا نہ تو قائم

صبح کے وقت کا چراغ ہوں میں

(قائم چاند پوری)

یہاں مضمون ہے ”عاشق (مکھلم) کا (درخ کے باعث) قریب المرگ ہونا“۔ اگر ہم کہیں کہ ان شعروں کا مضمون ”چراغ سحری“ ہے، تو ہم پھر غلطی کریں گے، کہ جس چیز کے ذریعہ مضمون کو ادا کیا گیا ہے، اسے مضمون قرار دے دیں گے۔

اس بحث سے نتیجہ یہ نکلا کہ مضمون کو ظاہر کرنے کے لئے استعارے یا اس طرح کے کسی جدلیاتی لفظ کی ضرورت پڑتی ہے۔ ہم یہ بھی کہہ سکتے ہیں کہ مضمون استعارے ہی سے پیدا ہوتا ہے۔ یعنی اگر استعارہ (یا اس کی طرح کا جدلیاتی لفظ) نہ ہو تو شعر (۱) اور (۲) میں بس یہی کہا گیا ہے کہ مکھلم / عاشق افسردہ دل ہے اور شعر (۳) اور (۴) میں بس اتنا ہے کہ مکھلم / عاشق مرنے کے قریب ہے۔ خود مضمون کی اصل کسی نہ کسی استعارے پر ہوتی ہے لیکن جن استعاروں پر مضمون مبنی ہوتے ہیں وہ کثرت استعمال کے باعث قوت، معنویت، اور حسن کے اعتبار سے ضعیف ہو جاتے ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ مضمون کو ظاہر کرنے کے لئے نئے استعاروں، پیکروں، تشبیہوں، علامتوں، انشائیہ اسلوب، وغیرہ کی ضرورت پڑتی ہے۔ لہذا ہم مضمون کو دنیا (کائنات، انسان، وغیرہ) کے بارے میں بیانات کے بارے میں بیان کہہ سکتے ہیں۔ یعنی مضمون کے ذریعہ ہمیں عام طور پر دنیا (کائنات، انسان وغیرہ) کے بارے میں کوئی نئی بات نہیں معلوم ہوتی۔ بلکہ دنیا کے بارے میں جو باتیں کہی جا چکی ہیں، یا جن کا کہا جانا ممکن ہے، مضمون انھیں باتوں میں سے کسی ایک (یا ایک سے زیادہ) کے بارے میں کوئی بات کہتا ہے۔ مضمون کے استعارے پر مبنی ہونے، اور استعارے کے ذریعہ ظاہر ہونے کی وجہ بھی یہی ہے کہ دنیا کے بارے میں بیانات جو پہلے گزر چکے ہیں، مضمون انھیں کو نئے سرے سے کہتا ہے یا نیا کر کے کہتا ہے۔

مندرجہ بالا بحث سے مضمون کے بارے میں تیسرا نکتہ یہ نکلا کہ مضمون ایک بہت بڑے، بلکہ لامتناہی جال کا حصہ ہے، ایسا جال جس کا ہر حلقہ دوسرے حلقوں سے جڑا ہوا ہے اور جس کا ہر تار دوسرے تاروں کو کاٹتا، ان پر سے ہو کر گذرتا، اس کے مختلف سروں کو ملاتا ہے۔ لیکن اس کی ہر کڑی اپنی جگہ پر مکمل بھی ہوتی ہے۔ مضمون کی مثال کسی بہت بڑے ریلوے اسٹیشن کے یارڈ کی سی ہے جہاں ہر طرف سے

پٹریاں آتی، اور ایک دوسرے کو قطع کرتی ہوئی اپنی راہ نکل جاتی ہیں۔ اس طرح ہر پٹری کا تعلق دوسری پٹریوں سے ہوتا بھی ہے اور نہیں بھی ہوتا۔ ریٹفیر (Michael Riffaterre) نے بیانیہ کے بارے میں جو پیکر استعمال کیا ہے وہ مضمون پر بھی بڑی حد تک صادق آتا ہے۔ ریٹفیر کہتا ہے کہ بیانیہ سارے کا سارا ایک ہی ہے۔ وہ ایک پیچیدہ جال (Matrix) ہے جو بیانیہ نگاروں کے شعور + لاشعور میں غرق (submerged matrix) ہے۔ ہر بیانیہ اس پیچیدہ جال کا ایک حصہ ہم پر ظاہر کرتا ہے اور ہم سمجھ لیتے ہیں کہ ہم غرقاب جال کا ایک حصہ ہی دیکھ رہے ہیں، اور اس مرئی حصے کی بنا پر ہم غیر مرئی غرقاب حصے کا وجود، اور اس کی شکل فرض کر لیتے ہیں۔ ریٹفیر کا کہنا ہے کہ اگر ایسا نہ ہو تو کوئی بیانیہ با معنی ہی نہیں ہو سکتا۔ مضمون کا معاملہ بھی کچھ ایسا ہی ہے، کہ ہر مضمون کسی اور مضمون کو پیدا کرتا ہے۔ اور سارے مضمون مل کر ایک خیالی (یعنی مفروضہ) لامحدود دنیا ہیں جس کی تھوڑی بہت جھلک ہم مختلف اشعار میں دیکھتے ہیں۔

اگر تمام مضامین مل کر ایک مفروضہ لامحدود کائنات بناتے ہیں، تو اس کا مطلب یہ ہے کہ نئے مضامین عموماً وجود میں نہیں آ سکتے، کیونکہ جو مضامین وجود میں آ سکتے تھے وہ آچکے ہیں۔ طلباء کی بات کہی تھی کہ جب کوئی نئی شے (بات، تصور، مشاہدہ، وغیرہ) معاشرے میں داخل ہوتی ہے، تو وہ شعر کے اندر فوراً ہی نہیں برت لی جاتی۔ پہلے اسے کئی برس تک اپنے کو مانوس اور مقبول بنانا ہوتا ہے، جب ہی جا کر شعر کی دنیا سے قبول کرتی ہے۔ اس اصول کا مطلب یہ ہے کہ نئے مضامین اسی حد تک مضامین کی مفروضہ کائنات میں داخل ہو سکتے ہیں، جس حد تک ان میں یہ صلاحیت ہو کہ وہ اس کے پیچیدہ جال کو توڑے بغیر اس کا حصہ بن سکیں۔ مضمون آفرینی کی دو شکلیں ہیں (۱) نیا مضمون ایجاد کرنا۔ (۲) پرانے مضمون کو نئے زاویے سے دیکھنا، یا پرانے مضمون میں نیا پہلو پیدا کرنا۔ ظاہر ہے کہ پہلا کام بہت مشکل ہے۔ اور یہ بھی ظاہر ہے کہ کسی مضمون کے بارے میں نئے پن کا حکم لگانے والے کو ان مضامین میں خاصی قرار واقعی واقفیت ہونا چاہئے جو شعر میں استعمال ہو چکے ہیں۔ اگر اس کو شاعری کا وسیع تجربہ نہ ہوگا تو معلومات کی کمی کے باعث وہ پرانے مضمون کو بھی نیا قرار دینے کی غلطی کر سکتا ہے۔ کسی مضمون کے بارے میں یہ حکم لگ تو سکتا ہے کہ مضمون نیا ہے، یا اس میں پرانی بات نئے طریقے سے کہی گئی ہے، لیکن یہ حکم بہر حال کسی نہ کسی حد تک غیر قطعی اور عبوری ہی رہے گا۔ غالب کے جس شعر کی طرف میں نے عنوان میں اشارہ کیا ہے، اس میں یہی بات مضمر ہے کہ (۱) تشنگی شوق کے مضمون لامحدود تھے، اور (۲) ہم کتنی ہی

کوشش کریں کوئی ایسا مضمون نہیں لاسکتے جس میں تشنگی شوق کا مضمون پوری طرح بندھ جائے۔ (ظاہر ہے کہ ایسا مضمون بالکل نیا ہی ہوگا، کیونکہ مضامین کی مسلسل تلاش اسی باعث ہے کہ گزشتہ مضامین کے ذریعہ تشنگی شوق کو پوری طرح ظاہر کرنا ممکن نہ ہوا تھا۔)

اٹھارویں صدی کے وسط میں ہمارے شعر انگریزی رسم و رواج اور اشیاء سے تھوڑا بہت واقف ہونے لگے تھے۔ لازم تھا کہ وہ ان نئی رسموں اور باتوں کی مضمون آفرینی کا آسان اور دلچسپ نسخہ سمجھیں۔ لیکن ہماری غزل کا مزاج اس قدر غیر انگریزی تھا کہ اٹھارویں انیسویں صدی کے شاعروں کی تمام کوششیں بھی انگریزی مضامین کو مقبول نہ کر سکیں۔ مثلاً مصحفی کا یہ شعر قابل قبول ٹھہرا۔

نک دیکھ تو تو اس کو ذرا دانتوں میں لے کر
شاید کہ کباب دل عاشق غمکین ہو

(دیوان اول)

اور میر کا یہ شعر بھی مقبول ہوا۔

بھنتے ہیں دل اک جانب سکتے ہیں جگر یک سو
ہے محفل مشاقاں دکان کبابی کی
میر کو یہ مضمون اس قدر پسند آیا کہ اسے انھوں نے دیوان سوم میں پھر باندھا۔
سکے ہیں دل ایدھر کو بہتا ہے جگر اودھر
چھاتی ہوئی ہے میری دکان کبابی کی

غالب کو بھی ہزار ہا کثرت طبع کے باوجود اس مضمون سے عاز نہ تھا، اور نہ ہمیں مندرجہ بالا شعروں یا مندرجہ ذیل شعر میں کوئی اجنبی بات لگتی ہے۔

داغ دل گر نظر نہیں آتا

یو بھی اے چارہ گر نہیں آتی

لیکن نوازش لکھنوی (استاد جب علی بیگ سرور) کے اس شعر پر شاید ہی کوئی رکنا پسند کرے۔

اس لعبت فرنگ کو دکھلا کے قاش دل

کہتا ہوں چکھو یہ دل بریاں کا قوس ہے

محمد جان شاد پیر میر نے رعایت لفظی کے ذریعہ اس مضمون پر ترقی کرنی چاہی، لیکن بات پھر بھی نہ بنی۔

آسمان نان جویں بھی دے تو نعت جانے

پاؤ روٹی بھی جو ہاتھ آئے سمجھئے توں ہے

آتش، بہادر شاہ ظفر، اور دوسرے بہت سے شعرا نے توپ، بندوق، رائفل کے مضمون باندھے، لیکن وہ غزل کے مضامین کی برادری سے باہر ہی رہے۔ اس گفتگو کا حاصل یہ ہے:

(۱) مضامین نسبتاً محدود ہیں، اور ان کی ایک مفروضہ کائنات ہے۔ کوئی شے اس میں اسی وقت داخل ہو سکتی ہے جب وہ اس کائنات کا حصہ بننے کی صلاحیت رکھتی ہو۔

(۲) مضمون استعارے پر مبنی ہوتا ہے اور اسے ظاہر کرنے کے لئے بھی استعارہ، یکسر وغیرہ استعمال کئے جاتے ہیں۔

(۳) مضمون آپس میں اس طرح متحد ہوتے ہیں جس طرح کسی پیچیدہ جال کی کڑیاں، کہ وہ الگ الگ بھی ہیں اور ایک دوسری سے جڑی بھی ہوئی ہے۔

(۴) مضمون کا بہتر یا کم بہتر طریقے پر ادا ہونا طرز ادا پر منحصر ہے، لیکن خود مضمون بھی بہتر ہو سکتا ہے۔

(۵) اگر مضمون کیفیت آگے ہو تو خود مضمون کا اعلیٰ ہونا، یا اس میں معنی کی فراوانی یا جدت ہونا ضروری نہیں۔

(۶) مضمون اور معنی الگ الگ چیزیں ہیں۔ شعر جس کے بارے میں ہے وہ اس کا مضمون ہے۔ اس چیز کے بارے میں شعر میں جو کہا گیا ہے وہ اس کے معنی ہیں۔

(۷) عام طور پر مضمون دنیا (کائنات، انسان) کے بارے میں کوئی بیان نہیں،

بلکہ دنیا کے بارے میں بیانات کے بارے میں بیان ہوتا ہے۔ یہی وجہ ہے

کہ کسی مضمون کے بارے میں نئے پن کا حکم ایک حد تک غیر قطعی اور عبوری

ہی ہوتا ہے۔

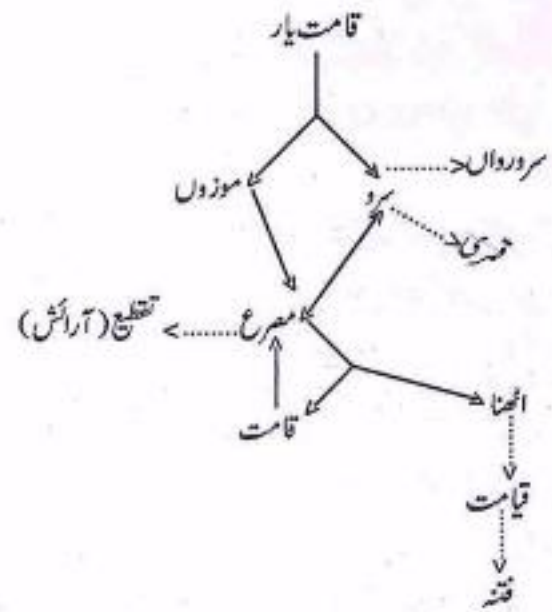
(۳) سیر آں سوئے تماشا ہے طلب گاروں کا

جب یہ بات معلوم ہے کہ کوئی بھی مضمون کسی خیالی شے کو مکمل طور پر نہیں بیان کر سکتا (یعنی دنیا کے بارے میں کوئی بیان مکمل نہیں ہو سکتا) تو ہر شاعر کی جستجو یہی ہوتی ہے کہ نئے سے نئے مضمون باندھے (تاکہ وہ خیال یا شے کو قطعی طور پر، مکمل طور پر، بیان کر سکے۔) یعنی شاعر اس شے کا طلب گار ہے جو ظاہری تماشا سے آگے ہے۔ قطعی یا مکمل بیان کی تلاش میں وہ آں سوئے تماشا نکل جانے کی کوشش میں سرگرداں رہتا ہے۔

رومن یا کیمسن (Roman Jakobson) کہتا ہے کہ استعارے کا عمل یہ ہے کہ وہ ایک شے کی جگہ دوسری شے رکھ دیتا ہے۔ اور دوسرے بدھشی الفاظ مثلاً مجاز مرسل افقی سطح پر کام کرتے ہیں۔ یعنی وہ انسلاک خیال سے وجود میں آتے ہیں۔ مثلاً آسمان ← طائر ← صیاد ← قفس، وغیرہ۔ لیکن یا کیمسن کا یہ خیال ہمارے تصور استعارہ پر صادق نہیں آتا، کیونکہ ہمارے یہاں استعارہ خود بمنزلہ حقیقت ہے، اور ہر استعارے کو حقیقت فرض کر کے اس کے لئے نیا استعارہ بنالیا جاتا ہے۔ (اس پر گفتگو جلد سوم کے دیباچے میں ملاحظہ ہو۔)

اب میں غزل کے دو نہایت پیش پا افتادہ اور بظاہر امکانات سے عاری مضامین، یعنی ”قامت یار“ اور ”گریہ عاشق“ کا اظہار عہد بہ عہد شعرا کے یہاں پیش کرتا ہوں۔ اس سلسلہ اشعار ہی سے آپ کو اندازہ ہو جائے گا کہ مضمون کی تلاش کس قدر دلچسپ اور معنی خیز کام ہے۔ ان اشعار میں آپ یہ بھی دیکھ سکیں گے کہ مضمون آفرینی کس طرح عمل میں آتی ہے، اور صرف الفاظ کے معنی ہی نہیں، بلکہ اشعار کے معنی کا بھی (trace) نشان کتنی دور تک رہتا ہے۔ ژولیا کرستوا (Julia Kristova) کا قول ہم پڑھ چکے ہیں کہ ہر متن دوسرے متن کا انجیز اب اور ان کی کاپیا پلٹ کرتا ہے۔ سنسکرت شعریات میں یہ اصول بہت پہلے بیان ہو چکا ہے، اور ہمارے شعرا اسے صدیوں سے برت رہے ہیں۔

”قامت یار“ کے مضامین پر مبنی اشعار کو نقشے کی شکل میں یوں پیش کیا جاسکتا ہے:



ظاہر ہے کہ مضامین اور بھی ہیں۔ میں نے صرف ان کو لیا ہے جن پر مبنی اشعار درج کرنا

مقصود ہے۔

(۱) سرد سیمینا بہ صحرا می روی

نیک بد عہدی کہ بے مای روی

(سعدی)

(۲) برخیز تا چمن را از قامت و میانت

ہم سرو در بر آید ہم نارون بر آید

(حافظ)

(۳) قمر یاں پاس غلط کردہ خود می دارند

ورنہ یک سرو درین باغ بہ بالائے تو نیست

(صائب)

(۴) گرچہ یک سرو بہ رعنائی آں قامت نیست

چونکہ تقطیع کند مصرع موزوں گردد

(محسن تاثیر)

ہے پسند طبع عالی مصرع سرو بلند

جب سے گلشن میں ترا قد دیکھ کر موزوں ہوا

(دلی)

موزوں قد اس کا چشم کے میزاں میں جب تلا

طوبی تب اس سے ایک قدم ادھ کسا ہوا

(شاکر ناجی)

میر کی رنگیں بیاض باغ کی ہم نے بہت

سرد کا مصرع کہاں وہ قامت موزوں کہاں

(میر)

سرو تو ہے سنجیدہ لیکن پیش مصرع قد یار

ناموزوں ہی نکلے ہے جب دل میں اپنے تولیں ہیں

(میر)

باغ میں تقطیع اس سرو رواں کی دیکھ کر

سرو کا مصرع مری نظروں میں ناموزوں ہوا

(ناخ)

غضب ہے سرو باندھا اس پری کے قد گلگوں کو

یہ کس شاعر نے ناموزوں کیا مصرع موزوں کو

(ناخ)

پہنچتا اسے مصرع تازہ و تر

قد یار سا سرو موزوں نہ نکلا

(آتش)

ترے سرو قامت سے یک قد آدم

قیامت کے فتنے کو کم دیکھتے ہیں

(غالب)

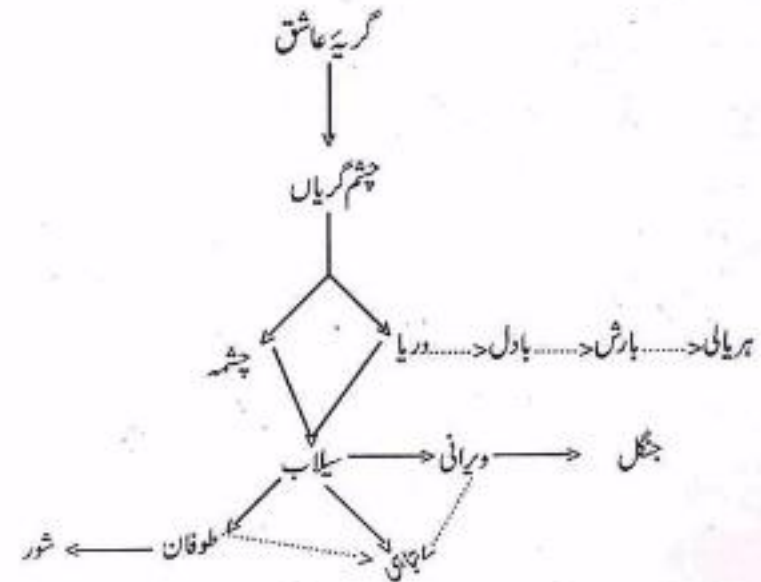
(۱۳) اے سرورواں اے جان جہاں آہستہ گزرا آہستہ گزرا

جی بھر کے میں تجھ کو دیکھ تو لوں بس اتنا ٹھہر بس اتنا ٹھہر

(سلیمان اریب)

یہ بھی غور رکھئے کہ میں نے صرف وہ اشعار درج کئے ہیں جن میں قامت، سرو، موزوں کے مضمون ہیں۔ اور یہ محض چند اشعار ہیں، اس فہرست کو بہ آسانی سوگنا، بلکہ پانچ سوگنا کیا جاسکتا ہے۔ میرا دعویٰ ہے کہ اچھے شاعروں کے یہاں عام طور پر یہ مضمون کسی نہ کسی نئے ڈھنگ سے بندھا ہوگا۔ سب سے اچھی مثال ناجی اور میر کی ہے، اور تاریخ کے دونوں شعروں کی۔ میر نے ناجی سے مضمون لیا لیکن اس میں رعایتوں سے چراغاں کر دیا۔ تاریخ نے اپنے پہلے شعر میں ولی کی سیدھی سادی نقل کی، لیکن دوسرے شعر میں مضمون کو پلٹ کر، اور انشائیہ انداز استعمال کر کے، اور بظاہر تجاہل عارفانہ سے کام لے کر بات کہیں سے کہیں پہنچا دی۔ خود ولی نے محسن تاثیر سے استفادہ کیا، جہاں لفظ ”تقطع“ نے بات کو بہت دلچسپ کر دیا ہے۔

اب دوسرا مضمون ملاحظہ ہو۔ ”گریہ عاشق“ کے مضامین پر مبنی بعض اشعار کو نقشے کی شکل یوں پیش کیا جاسکتا ہے:-



ظاہر ہے کہ مضامین اور بھی ہیں، لیکن میں نے انہیں کواٹھایا ہے جن پر اشعار درج کرنا مقصود ہے۔

(۱) سیلاب سرشک از غم ہجران تو ام دوش

تا دوش بد امروز بہ بالائے سر آمد

(خسرو)

(۲) چنداں گریستم کہ ہر آں کس کہ برگزشت

از دیدہ ام چو دید رواں گفت ایں چہ جوست

(حافظ)

(۳) دریائے اشک اپنا جب سر بہ اوج مارے

طوفان نوح بیٹھا گوشے میں موج مارے

(خان آرزو)

(۴) اتنا دُور خوش نہیں آتا ہے اشک کا

عالم کو مت ڈوبو اے چشم تر کہیں

(اشرف علی خان نقا)

(۵) ساون کے بادلوں کی طرح سے بھرے ہوئے

یہ وہ زمین ہیں جن سے کہ جنگل ہرے ہوئے

(سودا)

(۶) کن نیندوں اب تو سوتی ہے اے چشم گریہ ناک

مڑگاں تو کھول شہر کو سیلاب لے گیا

(میر)

(۷) اب چشم گریہ بیا صرفہ ہے کیا جہاں کا

سیلاب خوں سے تیرے جل قتل تو بھر چکا ہے

(قائم)

(۸) اس چشم گریہ ناک نے عالم ڈوب دیا

جیدھر گئی ادھر کو یہ طوفان لے گئی

(میر حسن)

(۹) ہر گل زمین یاں کی رونے ہی کی جگہ تھی

مانند ابر ہر جا میں زار زار رویا

(میر)

اشعار کے ان دونوں سلسلوں سے ظاہر ہے کہ حالی چاہے جس قدر چبائے ہوئے نوالوں کا ذکر کریں۔ اور عندلیب شادابی اور ط۔ انصاری چاہے جتنی بار یہ بات دہرائیں کہ غزل میں ”سچے جذبات“ کی کمی ہے، لیکن مضمون آفرینی کے اصول پر عمل کرنے کے باعث ہی ہماری شاعری تصور، استعارے، اور پیکر کے اعتبار سے اتنی توانگر، اتنی یوقلموں اور اتنی نندار ہو سکی ہے۔ کم سے کم دو باتیں تو اب بالکل ثابت ہیں:

(۱) اشعار کے یہ سلسلے سات سو برس کو محیط ہیں۔ اس کا مطلب یہ نکلا کہ ان مضامین

میں اتنی قوت، اور اتنی ننداری ہے کہ صدیوں تک ان کو برتا جا سکتا ہے۔

(۲) اتنی صدیاں گزر جانے کے بعد بھی نہ شروع کے مضامین نے اپنی تازگی کھوئی

ہے، اور نہ بعد کے مضامین سے کافوری گولیوں کی مہک آتی ہے۔

ان دونوں باتوں کی وجہ یہ ہے کہ مضمون کے بارے میں ہمارا اصول یہی رہا ہے کہ یہ ایک تقریباً لامتناہی جال ہے، اور اس جال کی تمام کڑیاں بیک وقت نہیں نظر آتیں۔ لیکن یہ بھی ہے کہ ایک کڑی گذشتہ دریافت شدہ کڑیوں کے ساتھ ساتھ آئندہ دریافت ہونے والی کڑیوں کے بھی امکان کا پتہ دیتی ہے۔ اس اصول کی عملی شکل دیکھنے کے لئے ”گریہ عاشق“ کے مضمون پر تین شعر اور دیکھئے۔ نعت خان عالی (وفات ۱۷۰۹ء) کا زبردست شعر ہے۔

(۱۰) شور محشر شد و زان سوے جہاں گشت بلند

ناله را کہ من از ترس تو پنہاں کردم

(وہ نالہ، جسے میں نے تیرے خوف سے چھپا رکھا

تھا، شور محشر بن گیا اور دنیا کے اس پار سے بلند ہوا۔)

مگر یہ طوقان = تباہی کے مضمون پر اس سے زیادہ کوئی کیا کہے گا؟ لیکن میر (پیدائش ۱۷۲۳ء) نے اسی مضمون کو خارج سے باطن کی طرف موڑ دیا۔

(۱۱) آنسو تو ڈر سے پی گئے لیکن وہ قطرہ آب

اک آگ تن بدن میں ہمارے لگا گیا

(دیوان دوم)

لیکن یہ طوقان ابھی تھما نہیں۔ غالب (پیدائش ۱۷۹۷ء) نے میر اور نعت خاں عالی دونوں سے لے کر مضمون کو خارج اور باطن دونوں پر محیط کر دیا، اور معنی بھی کثیر کر دیئے۔

(۱۲) دل میں پھر گر یہ نے اک شور اٹھایا غالب

آہ جو قطرہ نہ نکلا تھا سو طوقاں نکلا

جس تہذیب میں اس طرح کی شاعری ہو سکتی ہو، اور جو شعریات ایسی شاعری کے لئے راہ ہموار کرتی ہو اسے ”نیم مہذب، نیم شائستہ، ریزہ خیالی پر اکتفا کرنے والی“ وغیرہ وہی لوگ کہہ سکتے ہیں جن کے بارے میں یہ کہا جائے تو غلط نہ ہوگا کہ وہ دیکھتے ہیں مگر دیکھتے نہیں۔ لیکن انفس ہے کہ آج بھی ایسے لوگوں کی کمی نہیں جو غزل کے مضامین کو محدود، اس کے طرز بیان کو انتشار فکر کا اظہار، اور اس کی دنیا کو، ”مصنوعی اور فطری“ بتاتے ہیں گویا ملٹن کی ”فردوس ہم شدہ“ اور شکسپیر کی ”کنگ لیئر“ اور گوئٹے کے ”فاؤسٹ“ کی دنیا اصلی ہے۔ تقویر تو اسے چرخ گرداں۔

(۴) میکش مضمون کو حسن ربط خط کیا چاہئے

نئے نئے مضمون تلاش کرنے کا شوق جب نشے کی صورت اختیار کر جائے تو اسے ”خیال بندی“ کہتے ہیں۔ غالب نے اسی باعث مندرجہ بالا مصرعے میں ”میکش مضمون“ اور شعر کے مصرع جانی میں ”غرض رفتار خامہ“ اور مستی تحریر کی بات کی ہے۔ خیال بندی ہماری کلاسیکی شاعری کا اہم اسلوب رہا ہے۔ ایک زمانے میں شاہ نصیر، ناسخ، آتش، غالب، ذوق، اصغر علی خاں نسیم، سب اس کے گرویدہ رہے ہیں۔ خیال بندی اس لئے بھی اہم ہے کہ یہ مضمون آفرین شاعر کی انتہائی کوشش کی آئینہ دار ہے۔ یہاں شاعر تقریباً سب کچھ بھول کر صرف مضمون کی جدت میں لگ جاتا ہے۔

خیال بندی کی اصطلاح ہمارے یہاں اٹھارویں صدی کے آخر میں رائج ہوئی، اور انیسویں

صدی کی چوتھی دہائی کے ختم ہوتے ہوتے اس کا رواج کم ہونا شروع ہوا۔ پھر یہ اتنا معدوم ہوا کہ لوگ ناسخ اور شاہ نصیر اور ذوق کو بمشکل ہی شاعر ماننے پر راضی ہونے لگے۔ فارسی میں خیال بندی کی اصطلاح نہیں ملتی۔ لیکن اغلب ہے کہ ”نازک خیالی“ کو خیال بندی ہی کی ضمن رکھا جاتا تھا۔ صائب۔

عشرت ما معنی نازک بدست آوردن است
عید ما نازک خیالاں را ہلال ایں است و بس
(ہم لوگوں کی عید تو کسی نازک مضمون کے ہاتھ لگ
جانے میں ہے۔ ہم نازک خیالوں کے لئے بس یہی
ہلال عید ہے۔)

اعظم الدولہ سرور نے غالب کی نوجوانی کے دنوں میں لکھا ”عمدہ منتخبہ“ کہ غالب کو خیال بندی سے شغف ہے اور وہ بیدل کا اتباع کرتے ہیں۔ سرور ہی نے ناسخ کو ”بلند اندیشہ، نازک خیال“ اور آتش کو نازک مضامین نظم کرنے والا بتایا ہے۔ ذوق کے بارے میں ہم محمد حسین آزاد کے بیان سے واقف ہیں کہ وہ ناسخ کی غزلیں ڈھونڈ کر ان پر غزلیں لکھتے تھے۔ اصغر علی خان نسیم تو عاشقانہ مضمون (کیفیت وغیرہ) کے شعروں کی جگہ ”مضمون“ کے شعروں کی بات کرتے ہیں۔

مضمون کے بھی شعر اگر ہوں تو خوب ہیں
کچھ ہو نہیں گئی غزل عاشقانہ فرض

ایک سوال اٹھ سکتا ہے کہ نئے نئے مضامین نظم کرنے کا شوق حد اعتدال سے زیادہ رکھنے والے شعرا کو ”خیال بند“ کیوں کہا گیا؟ اس کا ایک جواب شیفتہ کے تذکرے میں ملتا ہے جہاں وہ غالب کے بارے میں کہتے ہیں کہ وہ اگر چہ گاہ گاہ ”صورت“ بھی باندھتے ہیں، لیکن ”معنی“ سے بھی ان کا رشتہ مضبوط ہے۔ ظاہر ہے کہ یہاں ”صورت“ بمعنی ”ظاہر“ (appearance) اور معنی بمعنی (reality) ہے۔ لہذا شیفتہ کی مراد یہ ہوئی کہ غالب بعض اوقات ایسے مضامین باندھتے ہیں جن کی بنیاد اصلیت (معنی) پر نہیں، بلکہ دکھاوے (صورت، غیر حقیقت، خیال) پر ہوتی ہے۔ لہذا ایسے مضامین جو (۱) بہت زیادہ تجربہ دی ہوں، یا (۲) جو مضامین کے مفروضہ تقریباً لامحدود جال میں جگہ نہ پا سکتے ہوں، (لہذا ”غیر حقیقی“ = ”خیالی“ ہوں)، انہیں ”خیال بندی“ کے مضامین سے تعبیر کیا گیا۔ لہذا خیال بندی کے مضامین میں ایک

طرح کی extravagance (اسراف) جیسی کیفیت ہوتی ہے۔ چونکہ خیال بندی کے شعر میں مضمون کی ندرت، بلکہ جدت ہی سب کچھ ہوتی ہے، اس لئے اس میں معنی یا کیفیت بہت کم ہوتی ہے۔ غالب نے اپنا شعر ایک خط میں نقل کیا ہے۔

قطرۂ سے بس کہ حیرت سے نفس پرور ہوا
خط جام سے سراسر رشہ گوہر ہوا

اور لکھا ہے کہ اس شعر میں ”خیال ہے تو بہت دقیق، لیکن لطف کچھ نہیں۔ یعنی کوہ کندن و کاہ بر آوردن۔“

مضمون کی ندرت کے متلاشی شاعر کے ہاتھ سے رابطہ بین المصرتین کا رشتہ اکثر چھوٹ جاتا ہے۔ اور چونکہ ربط پیدا کرنے کا ایک طریقہ یہ ہے کہ جو مضمون بیان کیا جائے اس کی دلیل بھی عمدہ ہو، اس لئے خیال بند شعر مضمون نظم تو کر دیتے ہیں، لیکن اس کی دلیل لانے میں ناکام رہتے ہیں۔ ناسخ اور آتش کے یہاں یہ صورت اکثر ملتی ہے۔ دلیل سے مراد منطقی دلیل نہیں، بلکہ ”شاعرانہ“ دلیل ہے، یعنی کوئی مثال، کوئی رعایت لفظی، کوئی تمثیل وغیرہ، جس کے ذریعہ مضمون تخیل کی سطح پر ایقان انگیز ہو جائے۔ اگر دلیل مستحکم ہو تو معمولی مضمون بھی تخیل کی سطح پر قائم ہو جاتا ہے۔ خیال بند شعرا کے عمدہ مضمون بھی بعض اوقات دلیل کی کمی یا کمزوری کے باعث پوری طرح قائم نہیں ہو پاتے۔

دلیل کی مضبوطی سبک ہندی کے شعرا کا خاص شیوہ ہے۔ یہی وجہ ہے کہ ان کی مضمون آفرینی تقریباً ہمیشہ کامیاب ہوتی ہے۔ مثلاً سعید اے گیلانی حضرت سرور کائنات کی شان میں کہتا ہے۔

آنی کہ سریرت آسماں پایہ بود
بر ملک جہاں عدل تو بھرا یہ بود
تا بہت خدا تو نیز خواہی بودن
(آپ وہ ہیں کہ آپ کا تخت آسمان کا پایہ رکھتا ہے۔
دنیا کے تمام ملک پر آپ کا عدل پھیلا ہوا ہے۔ جب
نیک خدا ہے تب تک آپ بھی ہوں گے۔)

تیسرے مصرعے پر پہنچ کر عقل چکرا جاتی ہے، یہ بات ناممکن ہی نہیں، حد کفر تک بھی پہنچی ہوئی ہے۔ اب

دلیل سنے۔

زیرا کہ ہمیشہ ذات با سایہ بود
(کیونکہ ذات ہمیشہ سائے کے ساتھ ہوتی ہے۔)

یعنی جہاں ذات ہے وہاں اس کا سایہ ہے، اور نور محمدی اللہ تعالیٰ کا سایہ ہے۔ ایسی دلیل اعجاز کا درجہ رکھتی ہے کہ اس نے ناممکن کو نہ صرف ممکن، بلکہ قابل قبول بھی بنا دیا ہے۔ نواب صدیق حسن خان نے تذکرہ ”شیخ انجمین“ میں لکھا ہے کہ یہ رباعی شاہ جہاں کی مدح میں ہے۔ اگر ایسا ہے تو بھی درست ہے، کہ بادشاہ کو ظلم اللہ کہتے ہیں۔

خیال بند شاعر کے یہاں طباعی، زور کلام، خوش طبعی، اور نئے نئے مضمون کی تلاش، مضمون کی بلندی اور معنی کی کثرت پر حاوی رہتی ہے۔ اس کے یہاں معنی کی وسعت صرف اس حد تک ہوتی ہے جس حد تک وہ رعایت لفظی کے زیرِ بید بات کے نئے (اگرچہ اکثر غیر متعلق) پہلو پیدا کر سکتا ہے۔ اس کی سب سے بڑی کامیابی اس وقت ہوتی ہے جب وہ مضامین کے (matrix) کا کوئی ایسا حصہ ظاہر کر دیتا ہے (یعنی مضامین کے جال میں کوئی ایسی کڑی جوڑ دیتا ہے) جس کا وجود پہلے نہ تھا، یا جس کے وجود کا ہمیں علم نہ تھا۔ دورانِ کار مضامین اور نامانوس الفاظ کی تلاش اسے کبھی تو خوش طبعی اور چونچال پن کی بلند یوں تک لے جاتی تھی، اور وہ پست درجے کی غزل کی ”درد انگیزی“ اور انفعالیات سے چھٹکارا پالیتا تھا۔ یا پھر کبھی وہ بھونڈے پن کا شکار ہو جاتا تھا۔ یہ بات بے خوف تردید کہی جاسکتی ہے کہ میر کے بعد اردو میں سب سے زیادہ ذہین اور باہمت شاعر ناسخ اور شاہ نصیر، اور بڑی حد تک غالب تھے۔ غالب کو ناسخ اور شاہ نصیر سے زیادہ کامیابی حاصل ہوئی، اتنی زیادہ کہ خیال بندی کا چلن ہی ختم ہو گیا۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ غالب نے تجریدی مضامین اور نئے مضامین کے ساتھ معنی آفرینی کا اتنا مکمل استخراج پیدا کیا کہ ان کے سامنے شاہ نصیر اور ناسخ کے کمالات (اور خود غالب کی اداسی شاعری) پر بے تہی کا گمان ہونے لگا۔ لیکن غالب نے راہبر اور مومنہ تقلید کے طور پر بیدل، شاہ نصیر اور ناسخ ہی کو استعمال کیا۔ بعد میں وہ ہزاران لوگوں سے لائقیتی کا اظہار کرنے لگے ہوں، لیکن بیدل، شاہ نصیر اور ناسخ کے بغیر غالب وہ غالب نہ ہوتے جنہیں ہم اردو کے دو تین سب سے بڑے شاعروں میں شمار کرتے ہیں۔

محمد حسین آزاد چاہے جتنے بڑے لطیفہ باز اور گپ باز رہے ہوں، لیکن وہ شعر کو اور شاعروں کو سمجھتے خوب تھے۔ ناسخ کے بارے میں انھوں نے ”آب حیات“ میں ایسا لکھا ہے کہ اس میں سے اگر ناسخ کا نام نکال دیں تو معلوم ہو غالب کا ذکر ہے۔ ملاحظہ ہو:

قاری میں بھی جلال اسیر، قاسم شہیدی، بیدل اور ناصر علی وغیرہ استاد ہو گزرے ہیں جنہوں نے اپنے نازک خیالوں کی بدولت خیال بند اور معنی یاب لقب حاصل کیا ہے شیخ صاحب نے ان کی طرز اختیار کی تو کیا برا کیا۔ یہ بھی واضح ہو کہ جن لوگوں کی طبیعت میں ایسی خیال بندیوں کا انداز پیدا ہوا ہے اس کے کئی سبب ہوئے ہیں۔ اول یہ کہ بعض طبیعتیں ابتداء ہی سے پر زور ہوتی ہیں۔ فکر ان کی تیز اور خیالات بلند ہوتے ہیں مگر استاد نہیں ہوتا جو اس ہونہار پچھیرے کو روک کر نکالے اور اصول کی باگوں پر لگائے۔ پھر اس خود سری کو ان کی آسودہ حالی اور بے احتیاطی اور زیادہ قوت دیتی ہے جو کسی جوہر شناس یا سخن فہم کی پروا نہیں رکھتی۔ وہ اپنی تصویریں آپ کھینچتے ہیں اور آپ ان پر قربان ہوتے ہیں۔۔۔

دوسرا اعتراض ان کے حریفوں کا ان سخت اور سنگین الفاظ پر ہے جن کے بھاری وزن کا بوجھ غزل کی نزاکت و لطافت ہرگز برداشت نہیں کر سکتی اور کلام بھدا ہو جاتا ہے۔۔۔

خیال بند طباع اور مشکل پسند لوگ اگرچہ اپنے خیالوں میں مست رہتے ہیں مگر چونکہ فیض سخن خالی نہیں جاتا اور مشق کو بڑی تاثیر ہے اس لئے مشکل کلام میں بھی ایک لطف پیدا ہو جاتا ہے، جس سے ان کے اور ان کے طرفداروں کے دعووں کی بنیاد قائم ہو جاتی ہے۔

مندرجہ بالا اقتباس میں شاید ہی کوئی فقرہ ایسا ہو جو غالب پر صادق نہ آتا ہو۔ لیکن فیشن اور مذاق عام کا برا ہو کہ ناسخ آج کل بالکل ہی منسوخ ہیں اور غالب سب پر غالب ہیں۔ بہر حال، ایک بنیادی بات یہ بھی ہے کہ اگرچہ اردو میں خیال بندی کا عروج اٹھارویں صدی کے آخر سے شروع ہوا لیکن

میر اور جرأت کے یہاں بھی اس کے نمونے مل جاتے ہیں۔ نئے مضمون کی کوشش میں خیال بند شاعر اکثر مروج مضمون کو پلٹ دیتا ہے۔ فارسی میں بھی اس کی مثالیں ناپید نہیں۔ مثلاً معشوق کی آنکھوں کا حسن ضرب المثل کی حد تک مقبول مضمون ہے۔ لیکن کمال اسماعیل ("مفلاق المعانی" = "مفلاق مضامین") ایک چشم معشوق کی مدح میں کہتا ہے۔

داری زپے چشم بد اے در خوش آب
یک زمرس ناگفتہ در زیر نقاب
وین از ہمہ طرفہ تر کہ از بادۂ حسن
یک چشم تو مست است و دگر چشم بخواب
(اے چمک دار موتی (معشوق) چشم بد سے محفوظ
رہنے کے لئے تو نے ایک ناگفتہ زمرس کا پھول
نقاب میں چھپا رکھا ہے۔ اور اس سب سے عجیب تر
یہ کہ حسن کی شراب سے تیری ایک آنکھ تو مست ہے
اور دوسری نیند میں۔)

کمال اسماعیل کا لہجہ ایسا ہے کہ اس پر طنز و تضحیک کا شہہ گزر سکتا ہے، حالانکہ پیکروں اور استعاروں کی کثرت اس شک کو کمزور کرتی ہے۔ لیکن چمک دار معشوق کے بارے میں میر کو سنئے۔

داغ چمک نہ اس افراط سے تھے مکنزے پر
کن نے گاڑی ہیں ٹکا ہیں ترے رخسار کے بیچ

(دیوان دوم)

میر کا کمال سخن دیکھئے کہ چمک کے داغ بھی بیان کر دیئے، تعلیل بھی کر دی، معشوق کی نزاکت کا بھی بیان کروایا، اور یہ اشارہ کہیں نہیں کہ چمک رد معشوق بد صورت یا قابل تضحیک ہے۔ اب جرأت کا ایک شعر دیکھیں۔

چمک سے نہایا تو ہے اس گل کا بدن یوں
لگ جائے ہے جوں محل خوش رنگ میں کیزا

جرأت کی جرأت لائق داد ہے، لیکن ان کا مضمون کامیاب نہ ہوا، کیونکہ معشوق کے حسن کا بیان قائم نہ ہوا۔ اور کیزے کا مضمون بد نما ہے۔

اب اس مضمون کی معراج ناخ کے یہاں دیکھئے۔

آبلے چمک کے جب نکلے عذار یار پر
بلبلوں کو برگ گل پر شبہ شبنم ہوا

یہ شعر تک سکھ سے پوری طرح درست ہے۔ دلیل معشوق کے حسن کا بیان، پیکر کی ندرت، تشبیہ کی تازگی پورے شعر پر بجائے بیماری کے گفتگو کی فضا چھائی ہوئی ہے۔ اسی انداز کا ایک شعر ناخ نے خط کترنے اور گلگیر کے مضمون پر کہا ہے۔ یہاں خوش طبعی زیادہ نمایاں ہے، اور بے طرح کھنڈری رعایت لفظی کا لطف۔

خط کترتا ہے ترا اے شمع رو حجام آج
کیوں نہ سمجھوں ایک اب مقراض اور گلگیر کو

مندرجہ ذیل دو شعروں میں ناخ اور آتش نے ایک دوسرے کا تتبع کیا ہے۔ دونوں کے یہاں ثبوت کی کمی کے باعث، اور معشوق کے حسن کو قائم کرنے کے لئے مناسب پیکر ہاتھ نہ آنے کے باعث، شعر نا کام ہیں۔

جو خال غبریں ہے وہ اک مشک نافہ ہے
آنکھیں تری ہرن ہیں بھویں ہیں ہرن کی شاخ

(آتش)

شاخ آہو ہیں بھویں آنکھیں ہیں چشم آہو
مشک نافہ تھا کوئی ناف میں گر تل ہوتا

(ناخ)

مندرجہ ذیل شعر میں ناخ نے سانپ کے زہر کا پیکر اچھا باندھا ہے، لیکن اس کو قائم کرنے کے لئے مضمون نہ ہونے کے باعث ایک آنچ کی کسر رہ گئی۔

خلق کو مارا عرق آلودہ زلف یار نے
اس کا ہر اک قطرہ کام اڑدہا میں سم ہوا

مضمون اس شعر میں یوں کم رہ گیا کہ معشوق کی عرق آلودہ زلف کے لئے کوئی جواز نہیں مہیا کیا کہ خلق نے اسے اس حالت میں کیسے اور کہاں دیکھا؟ اس کے برخلاف مندرجہ ذیل شعر میں گھنی زلفوں کا مضمون سانپ کے پیکر کے ذریعہ خوب ظاہر ہوا ہے۔

کیا بار زلف ہے کمر یار پر وہاں
ایذا اٹھائی کس نے نہ موڑی کو پال کے

(ناخ)

میر نے بھی اس سے مشابہ مضمون باندھا ہے۔

اڑ کر لگے ہے پاؤں میں زلف اس کی بیچ دار
بازی نہیں یہ سانپ جو کوئی کھلائے گا

(دیوان سوم)

اصغر علی خاں نسیم نے زلف اور عصاے موسیٰ کا مضمون باندھا لیکن تناسب نہ رکھ سکے اور زلف کی خوبی کے بجائے برائی بیان کر دی۔

اڑدہا بن کے ڈراتا ہے شب فرقت میں

زلف کا دھیان بھی موسیٰ کا عصا ہوتا ہے

ناخ نے عصاے موسیٰ کو زیادہ لمبائی اور تناسب کے ساتھ نظم کیا، کہ حفظ مراتب بھی باقی رہ گیا۔

بے خطر یوں ہاتھ دوڑاتا ہوں زلف یار پر

دوڑتا تھا جس طرح ثعبان موسیٰ مار پر

حضرت موسیٰؑ کے اڑدہے نے فرعون کے سانپوں کو ہڑپ لیا تھا۔ پھر حضرت موسیٰؑ کا اڑدہا ایک ہی تھا اور فرعونی سانپ بہت سے تھے۔ اسی طرح حکم نے اپنے ہاتھ میں معشوق کی زلفوں کو بھر لیا ہے اور ان سے بے تکلف کھیل رہا ہے۔ زلف کو معشوق کے لئے غرور و ناز کا سامان بھی فرض کرتے ہیں، اس لئے زلفوں کو فرعونی سانپ کہنا بھی نامناسب نہیں۔ پھر پورے شعر میں (ہڑپ جانا، بے خطر ہاتھ دوڑانا، اڑدہا، وغیرہ) ایسے اسلاکات ہیں جو مشہور شہوانیاتی یعنی (erotic) ہیں۔ سانپ کا معشوق پر حاوی ہو جانا جنسی استعارہ ہے۔ آتش نے مار سیاہ زلف کے مضمون میں کثرت سے رعایت لفظی برتی ہے، لیکن چلبے

پن کے باوجود خود مضمون ندرت سے عاری رہا۔

گل کو قبا پن کے تو اے کج کلاہ کاٹ

مار سیاہ زلف سے سنبل کی راہ کاٹ

اتنی دھوم دھام تو رہی لیکن مضمون میں ناخ جیسا دھور خیال اور مبالغہ نہیں۔

مبالغے کی بے پناہ کثرت اور مضمون کا عجوبہ پن دیکھنا ہو تو شاہ نصیر کے یہ شعر دیکھئے۔ انھیں خیال بندی کا مکمل نمونہ کہنا چاہئے۔

ٹانگوں سے زخم پہلو لگتا ہے کنکھجورا

مت جھپٹ میرے دل کو بیٹھا ہے کنکھجورا

خط سیاہ درپے ہے زلف کے نصیراب

بچھو کا چھینے گھر نکلا ہے کنکھجورا

تصویر مکمل، پیکر بر محل، مضمون پورے ثبوت کے ساتھ موجود، اور مضمون بھی ایسا کہ اس کے خیال ہی سے جھر جھری آتی ہے۔ اپنے زخم پہلو اور معشوق کے خط رخ کو کنکھجورا کہنے کے لئے جو ہمت چاہئے وہ میر جیسے بہتر شاعر کو ہوتی تو ہوتی، ورنہ شاہ نصیر کے سوا کس کی مجال ہو سکتی ہے کہ ایسا مضمون باندھ کر صاف نکل جائے۔ شمس قیس رازی ایسے مبالغے کو ”ترک ادب“ کا نام دے کر برا کہتے، لیکن سکا کی نے عام اصول قائم ہی کر دیا ہے کہ جدت میں لذت ہے۔ (ہاں جدت کو سنبھالنے والا درکار ہوتا ہے۔ خیال بندوں سے زیادہ باہمت ہمارے یہاں کوئی نہ تھا، لیکن وہ بھی اگر دس بار پارا ترے تو دس بار غوطہ بھی کھا گئے۔) یہی وجہ ہے کہ غالب کے ہوتے ہوئے جو ہمارے سب سے بڑے خیال بند ہیں، خیال بندی ہمارے یہاں مقبول نہ ہوئی شاہ نیاز بریلوی صاحب نے خوب کہا ہے۔

نیاز شعر خیالی نہیں پسند عوام

غزل کہو تو کہو تک خیال بندی چھوڑ

کے مختلف رشتے کس طرح قائم ہوتے ہیں۔ لیکن ابن المعتز کی توجہ (جیسا کہ اس کتاب کے نام سے ظاہر ہے) زیادہ تر علم بدیع پر رہی (یہ اصطلاح جاہظ کی بنائی ہوئی ہے۔ لیکن اسے مقبول ابن المعتز نے کیا۔) زبان کوئی نفسہ معنی کا مخزن ثابت کرنے کا کام امام عبدالقادر جرجانی نے اپنے نظریہ ترتیب یا نظم کے ذریعہ کیا۔ (اگرچہ اس نظریے کی بنیاد جاہظ کے یہاں پڑ چکی تھی، لیکن اسے ثابت کیا جرجانی نے۔) انھوں نے کہا کہ معنی (= مضمون idea) تو ہر ایک کے پاس ہو سکتے ہیں۔ اصل کمال تو الفاظ کی ترتیب میں ہے۔ اس نکتے پر کچھ گفتگو جلد سوم کے دیباچے میں ہو چکی ہے۔ ابو یعقوب سکا کی نے اگرچہ زیادہ تر جرجانی کے ہی تصورات کی تفصیل بیان کرنے سے سروکار رکھا، لیکن انھوں نے اس نکتے کا اضافہ بھی کیا کہ نظم کے علاوہ اسلوب کے ذریعہ بھی معنی کے امکانات پیدا ہو سکتے ہیں۔ مثلاً بعض فقرے یا حرف زور دینے کے لئے استعمال ہوتے ہیں، لیکن ان میں معنی کا بھی تفاعل ہوتا ہے۔ کسی کلام میں زور بڑھا دیا جائے تو وہ خود ایک قسم کے معنی مزید کا حامل ہو جاتا ہے۔ مثلاً یہ دو جملے ہیں:

(۱) میں وہاں گیا تھا۔

(۲) میں وہاں گیا تو تھا۔

ظاہر ہے کہ (۱) میں نہ صرف زور زیادہ ہے، بلکہ معنی بھی زیادہ ہیں۔ لیکن ان معنی میں متن کی نوعیت کو تبدیل کرنے کی صلاحیت نہیں۔ علامہ سکا کی جو بات کہہ رہے ہیں وہ اس سے آگے کی ہے۔ مندرجہ ذیل بیانات پر غور کریں:-

(۱) زید عالم (زید عالم ہے۔)

(۲) ان زید عالم (بے شک [یہ بات متحقق ہے کہ] زید عالم ہے۔)

(۳) ان زید عالم (یہ بات بالکل یقینی ہے کہ زید سچ سچ عالم ہے۔)

سکا کی کہتے ہیں کہ (۱) اس وقت بولا جائے گا جب سننے والے کو زید کے عالم ہونے یا نہ ہونے کے بارے میں کوئی اطلاع نہ ہوگی۔ یعنی سننے والے کے دل میں پہلے سے کوئی شک یا خیال نہیں ہے کہ جو کچھ کہا جائے گا وہ سچ یا جھوٹ ہوگا۔ جب سننے والا بالکل غیر جانب دار، اور محض اطلاع یا معلومات کا منتلاشی ہو کہ زید کون کیا ہے، تو کہا جائے گا "زید عالم ہے۔" لیکن جب سننے والے کے دل میں کوئی شک ہو کہ جو بات کہی جائے گی شاید وہ سچ نہ وہ (یا عین و تحقیق پر مبنی ہو)، اور سننے والے کو یہ گمان ہو کہ زید اب بھی

باب دوم

معنی آفرینی

(۱) غور نقص و کمال الفاظ ضروری ست

جلد دوم کے دیباچے میں ہم دیکھ چکے ہیں کہ اگرچہ کسی متن میں معنی پیدا کرنے (یا اس سے معنی حاصل کرنے) کا کام قاری کرتا ہے، لیکن یہ کام مصنف کے بغیر انجام نہیں پاسکتا۔ کیونکہ مصنف ہی متن کو اس طرح ترتیب دے سکتا ہے کہ اس میں معنی کے امکانات پیدا ہوں۔ آخری تجربے میں، معنی تو قاری ہی بناتا ہے (اس کتاب کے شروع میں حضرت شرف الدین یحییٰ منیری کا قول ملاحظہ ہو۔) لیکن وہ معنی بھی اسی لئے بن پاتے ہیں کہ زبان کی نوعیت کے بارے میں مصنف اور قاری کے درمیان ایک سمجھوتا یا معاہدہ ہوتا ہے۔ دونوں کو اپنی اپنی حدود کے بارے میں معلوم ہوتا ہے۔ بیدل کا قول جو میں نے اوپر نقل کیا، مصنف کی تعلیم کا پہلا سبق ہے۔ کسی متن میں معنی (اور کثرت معنی) کے امکانات کس طرح پیدا ہو سکتے ہیں؟ بیدل اس سوال کا جواب یوں دیتے ہیں کہ اس بات پر غور کرو کہ الفاظ میں نقص کیسے آتا ہے، اور الفاظ اپنے کمال کو کس طرح پہنچتے ہیں؟

بیدل سے کوئی آٹھ سو برس پہلے مہاسی شہزادے اور شاعر ابن المعتز نے اپنی "کتاب البدیع" میں استعارہ، تشبیہ، تہنئیس، رد و جہز، الکلام علی الصدر اور مذہب کلامی کے اقسام قائم کر کے بتایا تھا کہ ان کے ذریعہ لفظ اور معنی (= مضمون، ولیم ارل اسمتھ نے "معنی" کا ترجمہ idea) کیا ہے جو بالکل ٹھیک ہے)

طالب علم ہے، مبتدی ہے، مفتی نہیں، تو کہا جائے گا کہ ”بے شک زید عالم ہے۔“ لیکن تیسری صورت اس وقت استعمال ہوگی جب سننے والے کے ذہن میں پہلے سے یہ رائے یا یقین موجود ہو کہ جو بات کہی جائے گی وہ غلط (جھوٹی یا مشکوک) ہوگی۔ (مثلاً سننے والے نے زید کو بڑھئی کا کام کرتے دیکھا ہے، اس لئے اسے خیال ہے کہ زید عالم نہیں ہو سکتا۔) اسی صورت میں کہا جائے گا کہ ”یہ بات بالکل سچی ہے کہ زید سچ سچ عالم ہے۔“ لہذا مذکورہ بالا تینوں بیانات کا مضمون تو ایک ہے، لیکن معنی مختلف ہیں۔ ثابت ہوا کہ صرف دعوے کے چابک دست استعمال سے بھی معنی پیدا ہوتے ہیں، اور معنی کا کچھ انحصار اس بات پر بھی ہے کہ مخاطب کون ہے۔

انشائیہ اور خبریہ کی تفریق، جس پر معنی آفرینی کے ایک اور طرز کا دار و مدار ہے عربی صرف و نحو میں بہت پرانی ہے۔ سکا کی نے ”انشائیہ“ کی جگہ ”طلبیہ“ کی اصطلاح استعمال کی ہے، لیکن وہ مقبول نہ ہوئی۔ اہم بات یہ ہے کہ سکا کی نے ”طلبیہ“ (= ”انشائیہ“) کی جو قسمیں بیان کی ہیں ان میں آئندہ ردھن کی بیان کردہ اقسام معنی کی جھلک ملتی ہے۔ آئندہ ردھن نے وفور معنی (surplus of meaning) کا جو تصور پیش کیا ہے، کہ کن کن حالات میں معنی کا وزن، الفاظ کے وزن سے زیادہ یا مختلف ہوتا ہے (ملاحظہ ہو صفحہ ۱۶) وہ زیادہ مفصل ہے۔ لیکن سکا کی نے انشائیہ بیانات کے تجزیے میں غیر معمولی باریک بینی سے کام لیا ہے۔ سکا کی کے تجزیے کے مطابق انشائیہ بیانات حسب ذیل طرح کے ہوتے ہیں۔

(۱) تمنائی، جہاں ایسی خواہش کی جاتی ہے جس کے پوری ہونے یا بچ

ہو جانے کا امکان ہو۔

(۲) استفہامی (جس کی قسموں سے ہم واقف ہیں۔)

(۳) امریہ اور تحاطی، مثلاً ہم کہیں ”دیکھو“۔ اس کے دونوں معنی ممکن

ہیں، یعنی یہ بھی کہ ہم کسی کو متوجہ کرنے کے لئے کہیں کہ ”دیکھو“

اور کسی کو کچھ دکھانے کے لئے بھی کہیں کہ ”دیکھو“۔

(۴) تاجیہ، جہاں کسی بات سے منع کیا جائے۔

(۵) ندائیہ، جہاں کسی کو آواز دی جائے۔

ان مختلف اسالیب میں بھی معنی کے اقسام ہیں۔ اس کی مثال سکا کی کے اس قول سے دی جا سکتی ہے کہ اگرچہ امریہ بیان میں ایک بولنے والے کی دوسرے پر فوقیت ثابت ہوتی ہے، اور امریہ بیانات ”علی السبیل الاستیلاء“ ہوتے ہیں، لیکن یہاں بھی سیاق و سباق کی روشنی میں مختلف طرح کے رشتے ظاہر ہو سکتے ہیں، چنانچہ اللہ سے دعا کرنے میں اکثر صیغہ امر استعمال کرتے ہیں (اے اللہ مجھے صاحب علم کر دے)، لیکن یہاں مشکلم کو مخاطب پر کوئی فوقیت نہیں ہے۔ بلاغت کی تعریف، کہ کلام مناسب حال ہو، سکا کی نے ہی وضع کی تھی۔ لیکن ایسے بہت سے مقامات ہو سکتے ہیں (مثلاً اللہ تعالیٰ سے دعا کرنے کے لئے صیغہ امر استعمال کرنا) جہاں مناسب حال کلام وہ ہوگا جو بظاہر مناسب حال نہ ہو۔ کنایہ اسی بات کی مثال میں پیش کیا جا سکتا ہے۔

سکا کی کا قول ہے کہ جب دو اشیا میں لازم اور ملزوم کا تعلق ہو تو کنایہ قائم ہوتا ہے۔ لیکن سکا کی نے تعبیر کے امکانات کو نظر انداز کر دیا ہے، لہذا ان کا نظریہ ہمیں پوری طرح مطمئن نہیں کرتا۔ مندرجہ ذیل مثال ملاحظہ ہو:

(۱) زید کی تلوار لمبی ہے۔ (یہ کنایہ ہے کہ اس بات کا کہ زید دراز قامت ہے۔)

یہاں دراز قامتی ملزوم ہے، اور تلوار کی لمبائی لازم۔ لیکن اگر تلوار کی لمبائی کو استعارہ قرار دیں تو اس کے جو معنی نکلتے ہیں، ان میں لازم ملزوم کا رشتہ اسی وقت پیدا ہوگا جب ہم لمبی تلوار کو استعارہ مانیں۔ امام عبد القادر جرجانی نے اس مسئلے کو بہتر طریقے سے حل کیا ہے جب وہ استعارے کی صفت کثرت معنی کے علاوہ ”تاکید“ (یعنی زور دینا، قوت دینا) بتاتے ہیں۔ جرجانی کا قول ہے:-

یہ بیان کہ ”میں نے ایک شیر دیکھا“ بہتر ہے اس بیان سے کہ ”میں نے ایک

آدمی کو دیکھا جو بہادری میں شیر کے برابر تھا۔“ لیکن اس کی وجہ یہ نہیں کہ پہلے

بیان سے ہمیں اس آدمی اور شیر کی بہادری کے برابر ہونے کے بارے میں

زیادہ معلومات حاصل ہوتی ہیں۔ پہلا بیان اس لئے بہتر ہے کہ وہ اس برابری

کا اثبات زیادہ تاکید کے ساتھ کرتا ہے۔ (تاکید الاثبات تلک المساوات۔)

یہاں یہ بات فوراً واضح ہو جاتی ہے کہ استعارہ اور مستعار لازم ملزوم کا رشتہ اتنا اہم نہیں (جیسا

کہ سکا کی نے کہا ہے)، بلکہ استعارے کے ذریعہ مستعار لہ کے بارے میں ہمیں زیادہ قطعی اور پرزور

معلومات حاصل ہوتی ہے۔ آؤں اس نکتے سے بخوبی آگاہ تھا، لہذا اس نے کہا کہ شاعری میں استدلال (قلم، منطق وغیرہ) بیان کرنے میں خطرہ یہ ہے کہ پھر تو وہ تصورات جو بیان کئے جا رہے ہیں، بہت زیادہ واضح اور صاف نظر آتے ہیں، اور اپنی اصل سے زیادہ کارٹیس دیکارت (Descartes) سے متاثر، یعنی اشیا کی واضح تقسیم کرنے والے (محسوس ہوتے ہیں۔ بقول آؤں (Auden) ”چاہے دست شاعر کے ہاتھوں میں شعر کی ہیئت منطق کے ہم پایہ چلتی ہے اور اس کو زیادہ تاکید پہنچاتی ہے۔“ استعارے کے بارے میں جن لوگوں کا تصور ذرا رومانی قسم کا ہے، مثلاً جان ہالینڈر (John Hollander)، وہ البتہ کہتے ہیں کہ ”استعارے کے کسی عمومی نظریے کے لئے ممکن نہیں ہے کہ وہ معنی کے غیر لغوی ہونے کے تصور، انتقال معنی کے تصور، اور (منطقی) حوالے کی تخریب یا تفکیک نو سے بحث نہ کرے۔“ ہماری شعریات میں، جیسا کہ میں پہلے کئی بار عرض کر چکا ہوں، استعارہ ہی لغوی معنی کی جگہ لے لیتا ہے، چاہے ہم اس لغوی معنی کو صرف محسوس کر سکیں، لفظوں میں بیان نہ کر سکیں۔

مغربی فکر میں استعارے کو کئی طرح دیکھا گیا ہے۔ اسرائیل شفٹر (Isreal Schaeffler) نے فلسفہ استعارہ و ابہام پر اپنی کتاب میں استعارے کے بارے میں مختلف نظریات کا خلاصہ یوں پیش کیا ہے:

(۱) استعارہ وجدانی قوت ہے جس کے ذریعہ ہم لغوی اظہار کی حدوں سے آگے نکل سکتے ہیں۔

(۲) استعارہ جذبات انگیز ہے۔ وہ بجائے اطلاع بہم پہنچانے کے جذبہ احساس کو برانگیخت کرتا ہے۔

(۳) استعارہ ایک طرح کا فارمولہ ہے۔ یعنی استعاراتی بیانات کو لغوی اصطلاحات میں بیان کرنا ممکن ہے۔ استعارہ لغوی اصطلاحات کو بالواسطہ زبان میں بند (encode) کر دیتا ہے۔

(۴) استعارے کے ذریعہ عام تعبیرات کی راہ بند کر کے غیر عام تاثرات پیدا کئے جاتے ہیں۔

(۵) استعارہ الگ الگ چیزوں کے بارے میں دو تصورات پیدا کرتا ہے، لیکن

دونوں تصورات ایک ہی لفظ یا فقرے سے پیدا ہوتے ہیں اور اس لفظ یا فقرے کے معنی ان دونوں تصورات کے باہم رد عمل سے حاصل ہوتے ہیں۔

(۶) استعارے کے سیاق و سباق کا مطالعہ کریں تب ہی ہمیں اس کی تعبیر کے بارے میں مناسب سراغ مل سکتے ہیں۔

یہ کہنے کی ضرورت نہیں کہ ان میں سے بعض نظریات (مثلاً (۳)) پوری زبان پر، اور بعض (مثلاً (۵)) تمام شاعری پر صادق آتے ہیں، اور ہمیں استعارے کے بارے میں کوئی مخصوص بصیرت ان سے نہیں ملتی۔ (۳) کو آسان زبان میں یوں کہہ سکتے ہیں کہ اگر استعارے کو کھولیں یا decode یا unwrap کریں تو تشبیہ حاصل ہوتی ہے۔ یہ نظریہ عربی + فارسی یا سنسکرت شعریات میں کبھی بھی قبول نہیں کیا گیا، اور اب مغرب میں بھی لوگ اس کو غلط، یا نا کافی سمجھتے ہیں۔ اسرائیل شفٹر نے اپنی کتاب میں نتیجہ یہ نکالا ہے کہ استعارہ دراصل تخلیقی طور پر دریافت کا آلہ ہے۔ اس کو غیر رومانی زبان میں کہیں تو وہی جرجانی والی بات سامنے آتی ہے کہ استعارہ لغوی معنی کا حامل ہوتا ہے، اور اس کے ذریعہ مساوات اشیا کو زیادہ تاکید کے ساتھ بیان کر سکتے ہیں۔ (اس پر تھوڑی سی گفتگو جلد سوم کے دیباچے میں بھی ہو چکی ہے۔ جدید فلاسفہ میں ڈونلڈ ڈیوین (Donald Davison) بھی کم و بیش اسی نظریے کا حامل ہے۔)

مختصراً ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ ہمارے کلام کو زیادہ با معنی بنانے کے لئے صرف دھج، اسلوب بیان، اور الفاظ کا تخلیقی جدلیاتی استعمال (استعارہ اور دیگر اور دوسری چیزیں) مرکزی اہمیت رکھتی ہیں۔ اس سلسلے میں صرف دھج اور اسلوب (خبر، انشائیہ) کو جتنی اہمیت ہمارے یہاں حاصل ہے اتنی مغرب میں نہیں۔ یہ بھی خیال رہے کہ استعارہ اور دوسرے جدلیاتی الفاظ کو ہمارے یہاں کلام کا زیور (یعنی کلام کا وصف اضافی) کبھی نہیں کہا گیا۔ ابن المصنف نے ان چیزوں کے لئے ”بدیع“ کا لفظ استعمال کیا، جس کے معنی ہیں ”نئی چیز، چیز بنانے والا، ایجاد، ایجاد کرنے والا“۔ پھر یہ بھی ملحوظ رکھیے کہ ابن المصنف نے یہ نہیں کہا کہ میں، یا آج کا شاعر، یہ نئی چیزیں بناتا رہا ہے۔ اس کا پورا نظریہ یہی تھا کہ زبان کی نئی نئی شکلوں کا ابداع شاعروں کا کام رہا ہے اور یہ شاعری کا وصف ذاتی ہے۔ تعجب کی بات ہے کہ حالی اور آزاد و شبلی نے، حتیٰ کہ طباطبائی نے بھی، استعارہ و تشبیہ کو حسن کلام کا زیور مان لیا، اور اس طرح ہمارے قلم جدید تنقیدی نظریات میں استعارہ اور بدیع کی دوسری قسمیں مرکزی حیثیت کی حامل نہ رہیں۔ سنسکرت میں

ضرورت ان چیزوں کو ”الٹکار“ (زبور) کہا گیا ہے۔ لیکن وہاں زبور کی تعریف یہ نہیں کہ اسے بدن پر اوپر سے لیکن لیا جائے تو بدن اچھا معلوم ہو۔ ”الٹکار“ سے ان کی مراد ہے وہ چیزیں جو ”پوشیدہ محاسن“ (hidden charms) کو نمایاں کریں۔ یعنی الٹکار سے حسن میں اضافہ نہیں ہوتا بلکہ حسن آشکار ہوتا ہے۔ لہذا اگر الٹکار نہ ہو تو کلام کا حسن بھی نہ ہوگا (کیونکہ وہ پوشیدہ رہ جائے گا)۔ بقول جی۔ ٹی۔ دیش پانڈے، وہ الٹکار ہی نہیں اگر وہ مضمر معنی (implied) یا (suggestive) معنی کی طرف اشارہ نہ کرے۔ یعنی خود معنی ایسے ہوں کہ ان سے مزید معنی کی راہ کھلے۔ کلام کے وہ معنی جو محض یا مشار (suggestive) ہیں، دھونی (Dhwani) کہلاتے ہیں۔ اور آئندہ درجن کا مشہور قول ہے کہ ”دھونی، شعر کی روح ہے“۔ پنڈت راج جگن ناتھ نے اس کو یوں کہا ہے کہ میری معشوقہ تمام حسینوں میں یوں ممتاز ہے جیسے شاعری کے تمام اسالیب میں دھونی۔ آچار یہ آئندہ درجن کا کہنا تھا کہ کلام کے براہ راست یا اول سطح کے معنی، استعارے اور دوسرے بدائع سے پیدا ہوتے ہیں۔ (یعنی وہ ان چیزوں کو بھی جرجانی کی طرح لغوی معنی کا حامل سمجھتے تھے۔) مضمر اور مشار معنی (یعنی دھونی) کو وہی لوگ محسوس کر سکتے ہیں جو ”سہ دے“ ہوں، یعنی جو شعر کا مذاق خاص رکھتے ہوں لیکن کلام کے براہ راست معنی مفصول ہیں اور دھونی کے ذریعہ جو معنی نکلتے ہیں وہ افضل ہیں۔

اب دلچسپ صورت حال یہ پیدا ہوئی کہ استعارہ اور دوسرے الٹکاروں کے بغیر دھونی پیدا نہیں ہو سکتی، لیکن دھونی سے جو معنی حاصل ہوتے ہیں وہ استعاراتی معنی کے محکوم نہیں، بلکہ ان سے آزاد ہیں۔ کنائے کے بارے میں ہم دیکھ چکے ہیں کہ کنایہ اور اس کے معنی لازم و ملزوم ہوتے ہیں۔ دھونی اور استعارہ اور دیگر لغوی و غیر لغوی معنی میں لازم و ملزوم کا رشتہ نہیں ہوتا۔ لطف کی بات یہ بھی ہے کہ اگرچہ امام جرجانی نے ”نظم“، یعنی ”ترتیب“ کو بنیادی اہمیت دی ہے، اور سنسکرت شعریات نے ”ترتیب“ کو تخلیق معنی کے آلے کے طور پر نہیں پیش کیا ہے، لیکن آئندہ درجن اور دوسروں کے یہاں سنگٹھن (Sanghatana) کے تصور میں یہ بات شامل ہے کہ پوری نظم، یا کم سے کم پورے بند یا اشلوک کو بیک وقت دیکھا جائے۔ کنجی راجا (Kunjunni Raja) نے Sangathana کا ترجمہ stylistic structure کیا ہے۔

استعارہ بطور اکہ تخلیق معنی کے مسئلے پر سنسکرت شعریات میں ایک اہم بحث اس نکتے پر ہے

کہ جب لغوی معنی غیر مناسب ہوں تو استعاراتی معنی مناسب ہو سکتے ہیں۔ اس کی مشہور مثال ایک فقرہ ہے جس کے لغوی معنی ہیں ”گنگا پر گاؤں“۔ انگریزی صرف دھونی یا سنسکرت کے موافق ہے۔ یعنی انگریزی میں کہیں گے (the village on the Ganga) اور اردو میں بھی اسے پورے جملے کی شکل میں بولا جاسکتا ہے کہ ”میرا گاؤں گنگا پر بسا ہوا ہے۔“ ظاہر ہے کہ ان تینوں فقروں میں ”پر“ کے معنی ”گنگا کی سطح پر“ نہیں، بلکہ ”گنگا کے کنارے پر“ ہیں۔ لہذا لغوی معنی کو نامناسب پا کر ہم نے استعاراتی معنی اختیار کر لئے۔ اب اگر استعاراتی معنی سے ایک اور معنی نکلیں، مثلاً ”ہمارا گاؤں گنگا پر بسا ہوا ہے“ سے یہ مراد لیں کہ یہ گاؤں بہت مقدس ہے، تو یہ دھونی کا عمل ہوا۔ یہی وجہ ہے کہ دھونی سے جو معنی مشار (suggested) ہوتے ہیں، ان کا استعاراتی معنی سے کوئی تعلق ہونا ضروری نہیں۔ بقول آئندہ درجن، ان میں وہی رشتہ ہے جو روشنی اور برتن میں ہے۔ یعنی رشتہ تو کوئی نہیں ہے، لیکن روشنی کے ذریعہ برتن ہمیں دکھائی دیتا ہے۔ روشنی نہ ہو تو برتن نہ دکھائی دے۔

استعاراتی معنی کے تصور سے ہماری شعریات میں ایک اہم کام یہ لیا گیا کہ استعارے کو لغوی معنی میں استعمال کر کے اس سے پھر استعارہ بنایا گیا، یا استعارہ معکوس بنایا گیا۔ مثلاً میر اور غالب دونوں سے ”خاک“ کے استعارے کی مثال دیکھیں۔

وے لوگ تم نے ایک ہی شوقی میں کھو دیئے
پیدا کئے تھے چرخ نے جو خاک چھان کر

(میر، دیوان اول)

سر پر جھوم دو غریبی سے ڈالے
وہ ایک مشت خاک کہ صبرا کہیں جسے

(غالب)

”خاک چھاننا“ استعارہ ہے۔ میر نے یہاں اس کو اس طرح استعمال کیا ہے کہ یہ معنی بھی نکلتے ہیں کہ آسمان نے بہت ساری خاک چھان کر سب سے اچھی مٹی سے ان لوگوں کو بنایا۔ یعنی خاک چھاننا (استعارہ) کو لغوی معنی میں لیا، اور پھر اس سے استعارہ بنایا کہ آسمان نے چھان چھانت کر مٹی نکالی اور ان لوگوں کو بنایا۔ غالب نے صبرا کے لئے ”مشت خاک“ کا استعارہ بنایا۔ پھر اس مشت خاک کو لغوی معنی

میں لے کر اسے سر پر ڈالنے کی بات کی۔ خاک سر پر ڈالنا خود استعاراتی عمل ہے۔ اس طرح دونوں شاعروں نے استعارے کو پلٹ کر پھر استعارہ بنایا ہے۔ یہ طرز فاری میں بھی ہے، لیکن سبک ہندی میں زیادہ اور ایرانی فارسی میں کم۔ اردو والوں نے تو اسے بے دریغ برتا ہے۔

جارج لیکاف (George Lakoff) اور مارک ٹرنر (Mark Turner) نے غالباً ہی بنا پر، کہ استعارے کو لغوی معنی دے کر پھر استعاراتی معنی میں استعمال کر سکتے ہیں، کہا ہے کہ "استعارے کی فہم کی بنیاد اس بات پر ہے کہ ہمارے تصورات کا ڈھانچا معنی سے آزاد ہے۔" یعنی جب ہم الفاظ کو تصوراتی (= استعاراتی) سطح پر برتتے ہیں تو انہیں لغوی اور غیر لغوی دونوں معنی دے سکتے ہیں۔ عام استعمال میں ایسا نہیں ہو سکتا۔ لیکاف اور ٹرنر کا خیال کچھ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ انسان کے تصوراتی نظام میں ایسے اشارے یا ایسے مفروضات پوشیدہ ہیں جن کی مدد سے وہ عام استعاروں کو سمجھ لیتا ہے، اور پھر ان سے مزید استعارے بنا لیتا ہے۔ لیکن یہ خیال اس لئے مخدوش ہے کہ لیکاف اور ٹرنر کی تقریباً ساری بحث مغربی ادب اور تہذیب کے حوالے سے ہے۔ دوسری تہذیبیں ایسی ہو سکتی ہیں (اور ہیں) جن میں تجربے کی وہ نوعیت (اور اس لئے زبان = استعارے) کی وہ نوعیت نہ ہو جو مغربی تہذیبی ماحول میں ہے۔ پھر ایسا ہے کہ تہذیبی مفروضات بدلنے رہتے ہیں۔ مشرق (بشمول افریقہ) میں عرصہ دراز تک مغرب کو تاریکی اور مشرق کو روشنی کا استعارہ قرار دیا جاتا رہا۔ خود عربی میں "مغرب" اور "مشرق" کے جو معنی ہیں، اس استعارے کی پشت پناہی کرتے ہیں (بلکہ "مغرب" اور "مشرق" کے لغوی معنی ہی "روشنی کے غروب ہونے کی جگہ" اور "روشنی کے طلوع ہونے کی جگہ" ہیں)۔ تہذیبی سیاق و سباق کے بغیر استعارہ، اور لغوی سیاق و سباق کے بغیر زبان بے معنی ہیں۔ مثال کے طور پر انگریزی میں "وقت" کے بارے میں اس طرح کے استعارے عام ہیں:

وقت تہذیبی لانا ہے

وقت تہا کرتا ہے

وقت چیزوں کو کھاتا ہے

وقت لوگوں اور اشیا کو پرکھتا ہے

وقت لوگوں کا تعاقب کرتا ہے

وقت ہماری فصل کاٹتا ہے

وقت تیز دوڑنے والا ہے

وقت چور ہے/ ڈاکو ہے/ قزاق ہے

وقت ظالم ہے

آپ ایک منٹ بھی غور کریں گے تو یہ بات آپ پر کھل جائے گی کہ مندرجہ بالا میں سے زیادہ تر استعارے ہمارے یہاں آسمان کے حوالے سے بنتے ہیں۔

آسمان تہذیبی لانا ہے

آسمان تہا کرتا ہے

آسمان چیزوں کو کھاتا ہے

آسمان لوگوں اور اشیا کو پرکھتا ہے

آسمان پکڑ لگا تارہتا ہے

آسمان چور ہے/ قزاق ہے/ ڈاکو ہے

آسمان ظالم ہے

آپ یہ بھی دیکھ سکتے ہیں کہ انگریزی سے اردو یا اردو سے انگریزی میں ترجمہ کرتے وقت آپ "وقت" کی جگہ "آسمان" اور "آسمان" کی جگہ "وقت" نہیں رکھ سکتے۔ "فلک پیر" کا ترجمہ (Father Time) نہیں ہو سکتا۔

اس بحث کا جو نتیجہ اس وقت ہمارے لئے اہم ہے وہ یہ ہے کہ استعارہ اپنی تہذیب اور اپنے تہذیبی رسوم و مفروضات میں جس قدر ڈوبا ہوا ہوگا، اتنا ہی تو انگریز ہوگا۔ اور اس میں ٹھہرنے کی قوت بھی اتنی ہی زیادہ ہوگی۔ ممکن ہے باہر سے لایا ہوا استعارہ ہمارے یہاں کھپ جائے اور آہستہ آہستہ وہ بھی اتنی ہی قوت اور طول العمری حاصل کر لے۔ لیکن عام طور پر، ایسا استعارہ فوری طور پر تو بہت متاثر کرتا ہے (بشرطیکہ وہ غیر زبان سے ہماری زبان میں کامیابی سے منتقل ہو سکا) اور پھر جلد ہی کتابوں کے اوراق میں محو ہو جاتا ہے۔ اس اصول میں معنی آفریں شاعر کے لئے بہت سے سبق پوشیدہ ہیں۔

جلد دوم کے دیباچے میں ہم نے معنی کے اقسام، اور کسی متن میں معنی کا وجود کس طرح قائم

ہوتا ہے، ان مسائل پر کچھ گفتگو کی تھی۔ گذشتہ صفحات میں انہیں مسائل پر کسی اور نقطہ نظر سے روشنی ڈالی گئی ہے۔ اب ہم یہ بیان کر سکتے ہیں کہ وہ کون سی صورت حالات ہیں جن میں کوئی متن (شعر) ”معنی“ آفرینی کا حامل ٹھہرایا جاسکتا ہے۔ چونکہ ہر متن میں کچھ نہ کچھ معنی تو ہوتے ہی ہیں، چاہے وہ کتنے ہی خفیف ہوں، اس لئے محض با معنی متن (یعنی وہ متن جسے اس زبان کے بولنے والے با معنی کہیں جس میں وہ متن ترتیب دیا گیا ہے) کو معنی آفرینی کا حامل نہیں کہہ سکتے۔ لہذا معنی آفرینی پر مبنی متن عام سے زیادہ معنی ہوں گے۔ اس کی تفصیل حسب ذیل ہے:-

(۱) کسی متن میں بظاہر کوئی معنی ہوں، لیکن غور کرنے پر کچھ اور معنی نکلیں۔ اس کی تین شکلیں ہو سکتی ہیں:

(الف) جو معنی بادی النظر میں دکھائی دیئے تھے وہ غلط ہوں اور اصل معنی اس وقت معلوم ہوں جب متن پر پوری طرح غور کیا جائے۔

(ب) جو معنی بادی النظر میں دکھائی دیئے تھے، وہ مناسب ہوں لیکن غور کرنے پر ایک اور معنی حاصل ہوں۔

(ج) جو معنی بادی النظر میں دکھائی دیئے تھے، وہ مناسب ہوں۔ لیکن غور کرنے پر جو معنی نکلیں وہ پہلے معنی کے مخالف یا متضاد ہوں۔

(۲) دوسری صورت یہ ہے کہ متن میں دو سے زیادہ معنی ہوں۔

(۳) تیسری صورت یہ ہے کہ متن میں ایسا خوش گوار ابہام ہو جس کی بنا پر اس میں ایک سے زیادہ معنی کا احتمال یا امکان ہو۔

(۴) چوتھی صورت یہ ہے کہ متن میں ایسے لفظ ہوں جن میں ایک سے زیادہ معنی ہوں، اور ایک یا کچھ معنی تو براہ راست متن سے تعلق رکھتے ہوں اور باقی کا تعلق ضعیف ہو۔

(۵) پانچویں صورت یہ ہے کہ متن میں الفاظ جن معنی میں استعمال کئے گئے ہیں، ان کے علاوہ بھی کچھ معنی ان کے ہوں، اور وہ معنی، متن سے کسی طرح کا علاقہ رکھتے ہوں۔ لیکن وہ علاقہ معنی کا نہ ہو، بلکہ تلازمے، انسلاک، صوت، رسم و رواج،

صورت، وغیرہ کا ہو۔

یہ سوال اٹھ سکتا ہے کہ آخری صورت (جس کا معروف نام رعایت لفظی ہے) کو معنی آفرینی کیوں کر کہہ سکتے ہیں جب متن اور الفاظ میں معنی کا علاقہ ہے ہی نہیں؟ معنی آفرینی تو تب ہو جب معنی میں اضافہ ہو؟ انیسویں صدی کے آخر سے جو تنقید ہمارے یہاں قائم ہوئی اس کا مسلک یہی تھا کہ رعایت لفظی بیکار، بلکہ مذموم شے ہے، کیونکہ اس کے ذریعہ شعر کے ”جذباتی ماحصل“ (emotional content) یا ”جذباتی سچائی“ میں کوئی اضافہ نہیں ہوتا۔ (میں نے ”جذباتی ماحصل“ اور ”جذباتی سچائی“ داوین میں اس لئے رکھا ہے کہ کلاسیکی اردو شعریات میں ان تصورات کا وجود نہیں۔ اور میں ان تصورات کو مہمل نہیں تو غیر ضروری اور بے کار ضرور سمجھتا ہوں۔) آزاد اور حالی نے جس تنقید کو رواج دیا اس میں معنی آفرینی کا تصور بہت کم اہمیت رکھتا تھا۔ اور وہ اہمیت بھی، ان کے اثر اور انگریزی کے دباؤ سے گھٹتے گھٹتے اتنی کم ہو گئی کہ جدید خادوں، مثلاً مجنوں گورکھ پوری، کلیم الدین احمد، آل احمد سرور، احتشام حسین، وغیرہ کے یہاں معنی پر کوئی گفتگو نہیں ملتی۔ مولانا حسرت موہانی میں تو رعایت لفظی سے لطف اندوز ہونے کی صلاحیت ہی نہ تھی۔ نظم طباطبائی کو رعایت لفظی کی قدر معلوم تھی، لیکن وہ بھی اس کے ساتھ بہت سارے ”اگر“ ”مگر“ لگائے رہتے تھے۔ ان کا خیال تھا کہ رعایت لفظی اگر محاورے کی پابندی کے ساتھ آئے تو پر لطف ہوتی ہے، ورنہ انہیں اس سے نفرت ہی تھی۔ مثلاً ”مدام“ کے ایک معنی ”شراب“ بھی ہیں۔ لہذا اکثر پرانے شعرا نے (جو ان معنی سے واقف تھے) ”شراب“ کا مضمون باندھنے میں لفظ ”مدام“ بھی استعمال کیا ہے، چنانچہ غالب کا جواب شعر ہے۔

کیوں گردش مدام سے گھبرا نہ جائے دل

انسان ہوں پیالہ و ساغر نہیں ہوں میں

لیکن طباطبائی نے بار بار لکھا ہے کہ شاعر لوگ ”شراب“ کے ساتھ ”مدام“ کا لفظ اتنی بار لائے ہیں کہ مجھے اس سے نفرت ہو گئی ہے۔ اسی طرح، غالب کا شعر ہے۔

شوق ہر رنگ رقیب سرو ساماں نکلا

قیس تصویر کے پردے میں بھی عریاں نکلا

اس پر طباطبائی لکھتے ہیں کہ غالب نے لفظ ”رنگ“ کو محاورے کے خلاف محض ”تصویر“ کی رعایت سے

استعمال کیا ہے، اور یہ اچھی بات نہیں کہ رعایت کی خاطر محاورہ ترک کیا جائے۔ (اب یہ اور بات ہے کہ ”رنگ“ کے بہت سے معنوں میں ایک معنی ”ڈھنگ، طریقہ“ بھی ہے، لہذا غالب نے ”رنگ“ کا لفظ یہاں خلاف محاورہ نہیں لکھا ہے۔ ورنہ بنیادی بات یہ ہے کہ اگر لفظ ”رنگ“ سے شعر کے معنی میں، یا حسن میں اضافہ ہوتا ہے، اور محاورہ برتنے میں کوئی خاص فائدہ نہیں، تو رعایت کی خاطر محاورہ ترک کرنا ہی انطباق ہے۔)

بہر حال، بات یہ ہو رہی تھی کہ رعایت لفظی کو معنی آفرینی کا ذریعہ کیوں قرار دیا جائے؟ اس کے کئی جواب ممکن ہیں۔ پہلا جواب تو یہ ہے کہ مذکورہ بالا شعروں میں اگرچہ ”مدام“ بمعنی ”شراب“ اور ”رنگ“ بمعنی (colour) کا کوئی ٹک نہیں، لیکن یہ معنی ”گردش“ (کیونکہ شراب کا پیالہ گردش کرتا ہے) اور ”پیالہ وساغر“ کے معنی کو تقویت ضرور پہنچاتے ہیں۔ اور ”رنگ“ بمعنی (colour) اسی طرح تصویر کے معنی کو تقویت پہنچاتا ہے۔ یعنی یہ معنی اگرچہ کلام کے مقصود کو قائم کرنے کے لئے ضروری نہیں۔ لیکن یہ نہ ہوں تو کلام کا مقصود ہم تک اتنی قوت سے واضح نہ ہو جتنی قوت سے اب واضح ہوتا ہے۔ بخود موبانی نے ”رنگ“ والے شعر پر رائے زنی کرتے ہوئے طباطباتی کے جواب میں لکھا ہے کہ یہاں مناسبت (= رعایت) سے شعر کے معنی میں خلل نہیں پڑتا۔ بلکہ اس سے شعر کی زینت ہوتی ہے۔ وہ یہ بھول گئے کہ جس چیز سے شعر کے معنی میں خلل نہ پڑے وہ اس کے معنی کو تقویت ہی پہنچائے گی، زینت تو بعد کی بات ہے۔ معنی اس معنی میں شعر کی زینت ہے کہ معنی اگر زیادہ ہوں گے تو شعر زیادہ خوبصورت مانا جائے گا۔ اشعار زیر بحث میں لفظ ”مدام“ بمعنی ”شراب“ اور لفظ ”رنگ“ بمعنی (colour) بیکر کی تخلیق کر رہے ہیں (گردش، شراب کی گردش، شراب پینے کے بعد سر کی گردش، پیالہ وساغر میں بھری ہوئی شراب کی گردش، اس کا چھلکنا۔) یہ سب تصورات لفظ ”مدام“ بمعنی ”ہمیشہ“ نہیں، بلکہ ”مدام“ بمعنی ”شراب“ کی وجہ سے پیدا ہوئے ہیں۔ علیٰ ہذا القیاس ”رنگ“ بمعنی ”قلم“ بمعنی (colour) سے بہت سے تصورات ”تصویر“ کے ساتھ مل کر بیکر کی تخلیق کرتے ہیں۔ (تصویر کے رنگ، خیالی رنگ، مصوری کے طرز کو ”قلم“ کہتے ہیں، مثلاً ”کاغذہ قلم“ بمعنی ”کاغذ کا طرز“۔ تصویر جس چیز سے بناتے ہیں اسے ”قلم“ بمعنی (brush) یا ”مولقلم“ کہتے ہیں۔ ”ہر رنگ“ بمعنی ”ہر طرح کے رنگ“ (لال، سبز، زرد، وغیرہ)۔ تصویر درو میں رنگ خون دل سے بھرتے ہیں، وغیرہ۔) یہ سب فائدے نہ حاصل ہوتے اگر

رعایت لفظی نہ ہوتی۔

دوسرا جواب یہ ہے کہ آج اکثر نظریات شرح میں یہ بات تسلیم کی جاتی کہ لفظ کے کوئی معنی کبھی زائل نہیں ہوتے۔ ہم دریدا (Derrida) کو نظر انداز بھی کریں تو بھی ولیم ایمپسن (William Empson) کی ہم نوائی کرتے ہوئے کہہ سکتے ہیں کہ جہاں تعبیر کے امکانات ہوں وہاں معنی کی توانگری بھی ہوتی ہے۔ مندرجہ بالا دونوں شعروں میں ہم ”رنگ“ اور ”مدام“ کے تمام امکانات پر غور کرتے ہیں۔ نتیجہ یہ نکلتا ہے کہ ان لفظوں کے کچھ معنی ایسے ہیں جو ہمارے مفید مطلب ہیں بھی اور نہیں بھی۔ سنسکرت علم معنی میں شکر آچار یہ کہ یہ قول مشہور ہے کہ الفاظ نام، صورت، عمل، امتیاز، نوع، یا کیفیت کے ذریعہ اشیاء کی خبر دیتے ہیں۔ اشعار زیر بحث میں ”رنگ“ اور ”مدام“ کے دو معنی آپس میں امتیاز قائم کرتے ہیں، لیکن یہ امتیاز ہمیں ان کی نوع کو سمجھنے اور اس نوع کو شعروں کے معنی میں استعمال کرنے کا موقع دیتا ہے۔

تیسرا جواب یہ ہے کہ ایسے الفاظ جن کے ایک سے زیادہ معنی ہوں، اپنی نوعیت ہی کے اعتبار سے ایک سوالیہ نشان بن کر ہمارے سامنے آتے ہیں۔ اور جہاں سوالیہ نشان ہے، وہاں ابہام ہے۔ اور جہاں ابہام ہے، وہاں معنی کی کثرت ہے۔ سنسکرت فلسفہ لسان میں یہ مسئلہ زیر بحث رہا ہے کہ ایک لفظ جس کے کئی معنی ہیں، کیا اسے کثیر المعنی لفظ کہا جائے، یا یوں کہا جائے کہ جتنے معنی ہیں اتنے ہی لفظ ہیں، لیکن ان تمام لفظوں کا تلفظ ایک ہے؟ جن لوگوں کو الفاظ کی اصل، ان کی تاریخ اور مختلف زبانوں میں ان کے سفر سے دلچسپی ہے، وہ کہیں گے کہ بعض الفاظ اگرچہ تلفظ میں ایک ہیں، لیکن وہ الگ الگ زبانوں سے آئے ہیں۔ یا ان کے مختلف معنی مختلف راہوں سے ہو کر موجودہ صورت میں ظہور پذیر ہوئے ہیں۔ لیکن یہ بھی ممکن ہے کہ شعرا کے استعمال کے باعث کسی لفظ میں کوئی نئے معنی خود اسی زبان میں پیدا ہوئے ہوں جس زبان کا وہ لفظ ہے۔ عربی میں ایسے لفظوں کی کمی نہیں جن کا تلفظ، جن کی اصل، سب کچھ ایک ہے، لیکن معنی مختلف، بلکہ متضاد ہیں۔ بھرتی ہری کا قول ہے کہ ایسی صورتوں میں، جہاں لفظ کا تلفظ ایک ہے لیکن معنی ایک سے زیادہ ہیں، سب سے زیادہ مروج معنی کو اولین قرار دیا جاتا ہے۔ لیکن یہ محض آسانی کے لئے ہے۔ لفظ کے اصل معنی تو متن کے اندر سیاق و سباق سے طے ہوتے ہیں۔

میرا مطلب یہ نہیں کہ جب آپ نے غالب کے شعر میں لفظ ”مدام“ پڑھا تو آپ کے ذہن

نے فکر اور تعقل کے وہ تمام مدارج طے کر لئے جو ادب پر مختصر اُبیان ہوئے ہیں۔ لیکن خود یہی بات، کہ ایسے مدارج ممکن ہیں، اس بات کا ثبوت ہے کہ رعایت لفظی بھی معنی آفرینی کے منطق کی چیز ہے۔ اسٹیفن ایلمان (Ullmann) کہتا ہے کہ یہ بات، کہ کوئی نشان (sign) کوئی معنی رکھتا ہے، لیکن وہ کسی اور معنی کا حامل ہونے سے ممتنع نہیں ہے، اس بات کو ثابت کرتی ہے کہ زبان علم کا آلہ ہے۔ ایلمان کے بیان کا یہ بھی نتیجہ نکلتا ہے کہ الفاظ کو مطلق اور جامد نہیں، بلکہ اضافی اور متحرک سمجھنا چاہئے۔ ”رنگ“ بمعنی (colour) سے ”رنگ“ بمعنی ”حالت تک پہنچنا اسی لئے ممکن ہوا ہوگا کہ شاعر لوگ، (اور دوسرے لوگ بھی) ”رنگ“ کے معنی کو حسب ضرورت توڑتے رہے ہوں گے، اور بالآخر مروریام کے ساتھ اس لفظ کے نئے نئے معنی مقبول ہوتے چلے ہوں گے۔ (یہی صورت تمام لفظوں کے ساتھ ہوتی ہے۔)

چوتھا جواب یہ ہے کہ رعایت لفظی کے ذریعہ کلام میں زور پیدا ہوتا ہے، اور ہم یہ دیکھ چکے ہیں کہ زور کا ایک تفاعل معنی بھی ہے۔ اچار یہ مٹ کا قول ہے کہ اگر کلام میں کوئی ایسا لفظ آئے جس لفظ کے دو معنی ہوں، اور دونوں معنی کی ترسیل مقصود ہو، تو ہم یہ فرض کر سکتے ہیں کہ دو مختلف الفاظ، جو شکل و صورت میں ایک ہیں، بہ یک وقت ادا کئے جا رہے ہیں۔ ظاہر ہے کہ جب ”دام“ کے دو معنی ہیں، اور دونوں سے ہم کچھ نہ کچھ فائدہ حاصل کر سکتے ہیں، تو اس کے معنی یہ ہوئے کہ ہم ایک لفظ کے دام میں دو لفظ خرید رہے ہیں۔

میں نے رعایت لفظی پر اتنی توجہ اس لئے صرف کی ہے کہ ہمارے یہاں اس کو اب بھی شک، بلکہ حقارت کی نظر سے دیکھا جاتا ہے۔ آج ایسے لوگ بمشکل ہی ہوں گے جو رعایت لفظی کو خوبصورت، یا توسیع معنی کا ذریعہ، یا ضروری چیز قرار دیں۔ ہمارے کلاسیکی شعرا کا تو یہ عالم ہے کہ وہ رعایت کے بغیر منہ نہیں کھولتے، اور ہم لوگ، جو خود کو ان کا، اور زبان کا نباض قرار دیتے ہیں، یہ کہتے نہیں تھکتے کہ میر و سودا، غالب و آتش، درد و مومن وغیرہ کے یہاں رعایت لفظی نہیں ہے۔ انہیں کے یہاں صنائع بدائع کی بھرمار دیکھ کر شبلی کو کہنا پڑا کہ میر انہیں کیا کرتے، اہل لکھنؤ کے مذاق سے مجبور تھے۔ گویا اتنا بڑا شاعر اپنے سامعین کو اپنا ہم زبان بنانے سے معذور تھا! اور زور تھک نے یہ لکھا ہے کہ بڑا شاعر اپنے زمانے کے مذاق سے متاثر ہی نہیں ہوتا، بلکہ اسے اپنی مرضی کے مطابق ڈھالتا بھی ہے۔

کلام میں دفور معنی کی جو صورتیں اوپر بیان ہوئیں، ان سے یہ نتیجہ بھی نکلتا ہے کہ جہاں مضمون

آفرینی کے کوئی طریقے اور قاعدے مقرر نہیں ہو سکتے وہاں معنی آفرینی کے طریقے اور قاعدے مقرر ہو سکتے ہیں۔ لہذا عام حالات میں مضمون آفرینی کا عمل معنی آفرینی سے مشکل ہے۔ کیونکہ جس عمل کے لئے کوئی قاعدے قانون نہیں وہاں کسی چیز کے بارے میں کوئی حکم نہیں لگ سکتا کہ ایسا کریں گے تو یہاں نتیجہ نکلے گا۔ لہذا مضمون آفریں شاعر کو روزِ نیا کنواں کھودنا اور اس میں نیا ذولِ ذالنا پڑنا ہے۔ لیکن یہ بھی ہے کہ چونکہ مضمون کے بغیر شعر بن ہی نہیں سکتا، اور پرانے مضامین کی تقریباً لامحدود تعداد شاعر کے سامنے موجود ہے، اس لئے مضمون آفریں شاعر کے لئے بہت کاوش کے بغیر بھی کچھ نہ کچھ کر جانا سمیٹ آسان ہوتا ہے۔ اس کے برخلاف یہ معاملہ بھی ہے کہ مضمون آفریں شاعر کو خطرے بھی بہت لاحق ہوتے ہیں، جیسا کہ ہم خیال بندی کے سلسلے میں دیکھ چکے ہیں۔ معنی آفرینی کے لئے زبان پر قدرت، اس کے امکانات کا زندہ احساس، مربوط مگر پیچیدہ فکر، اور طاقت و درخیل درکار ہوتے ہیں۔ دوسرے الفاظ میں، معنی آفریں شاعر کو تمام شاعرانہ صفات سے متصف ہونا پڑتا ہے۔ بڑے شاعر عام طور پر دونوں میدانوں میں یکساں شہسوار کر سکتے ہیں۔ دوسرے خیال بندوں کے مقابلے میں غالب کی غیر معمولی کامیابی کا راز یہی ہے کہ وہ اعلیٰ درجے کے خیال بند مضمون آفریں ہونے کے ساتھ ساتھ اعلیٰ درجے کے معنی آفریں بھی تھے۔ میر کے یہاں مضمون آفرینی میں خیال بندی کا عنصر کم تھا۔ لیکن ان کے یہاں کیفیت زیادہ تھی، اور معنی آفرینی میں وہ غالب سے بھی آگے تھے۔ مضمون اگرچہ ہے تو معنی اس کے درخت کا پھل۔ لیکن ہر بیج کا درخت پھلدار نہیں ہوتا۔ اور بیج جب پھلدار درخت بنتا ہے تو اس کا ہر پھل ذائقے، رنگ، جسامت اور خوشبو میں برابر نہیں ہوتا۔

(۲) چوبوے گل بہ صبا معنی نہ بستہ نویس

بیدل کا یہ مصرع اپنے ابہام کے باعث معنی آفرینی کا مشورہ بھی ہے، اور معنی آفرینی کی مثال بھی۔ اگر ”معنی“ سے ”مضمون“ مراد لی جائے، جو بالکل ممکن ہے، تو مصرع کا مفہوم یہ ہوا کہ ایسے مضمون لکھو جو کسی نے نہ باندھے ہوں۔ اور اگر ”معنی“ سے (Meaning) مراد لی جائے (اور وہ بھی بالکل ممکن ہے) تو مصرع کا مفہوم ہوا: ایسے معنی کو اپنے کلام میں جگہ دو جو بندھے ہوئے نہ ہوں، آزاد ہوں۔ (یعنی

تصہاراکام کسی ایک معنی کا پابند نہ ہو۔) بیدل نے زبان کی نارسائی اور معنی کے مکمل طور پر الفاظ کی گرفت میں نہ ہونے، یا معنی کے ماورائے الفاظ ہونے، یا ناقابل اظہار ہونے کے مضمون اکثر باندھے ہیں۔

(۱) اسے بسا معنی کہ از نا معری ہاے زباں
باہر شوئی مقیم پردہ ہاے راز ماند
(کتنے بہت سے معنی (مضمون) تھے کہ زبان کی
نا معری کے باعث اپنی ہزار شوئی کے باوجود پردہ راز
میں رہ گئے۔)

(۲) سخن اگر ہمہ معنیست نیست بے کم و بیش
عبارتے ست شوئی کہ انتخاب نہ دارد
(کلام اگر سرِ اُپا معنی ہے، تو بھی اس میں کمی بیشی ہو
سکتی ہے۔ خاموشی ہی ایسی عبارت ہے جس سے
انتخاب ممکن نہیں۔)

(۳) در عالمے کہ حسن زرتشال نک داشت
ما دل گداختیم بہ سوداے آئینہ
(ایسی دنیا میں، جہاں حسن کو نکس سے نک آتا تھا، ہم
نے آئینہ بنانے کی فکر میں اپنا دل کھلا ڈالا۔) (یعنی
حسن (= معنی) الفاظ کے آئینے میں منعکس نہ ہوا۔)

(۴) ز پرواز غبار رنگ و بو آواز می آید
کہ بال افشانی عنقا دریں گلشن نمی گنجد
(رنگ و بو غبار بن کر پرواز کر رہے ہیں اور ان سے
یہ صدا آ رہی ہے کہ اس گلشن میں عنقا کو پہ
پہرہ بھڑانے کی جگہ نہیں ہے۔ یعنی الفاظ کے حسن
میں معنی صورت عنقا - گ - ادا نہیں۔)

بیدل کے یہ اشعار خود معنی آفرینی کے عمدہ نمونے ہیں۔ ان میں سبک ہندی کا تجربہ دی رنگ
اور ابہام بھی نمایاں ہے۔ اس میں کوئی شک نہیں یہ دونوں ہی صفات معنی آفرینی کے لئے ضروری ہیں۔
اور اس میں بھی کوئی شک نہیں کہ میر نے حسب معمول اس قاعدے کو بھی غلط کر دکھایا، کیونکہ ان کے یہاں
تجربہ دی رنگ بہت کم ہے۔ ہاں ابہام میں وہ البتہ بیدل ہی کی طرح اشارات اور کنایات سے بھرپور طرز
کے حامل ہیں۔ میر کے یہاں اظہار کی نارسائی کا مضمون بھی کم ہے۔ شاید اس لئے کہ ان پر کسی مضمون کا
دروازہ بند نہ تھا اور انھیں کبھی لفظوں کی کمی یا کمزوری محسوس نہ ہوئی۔ ورنہ عام طور پر مضمون آفریں شاعر بھی
اظہار کی نارسائی کا شکوہ کرتا ہے، کیونکہ مضمون اگر ہاتھ آ بھی جائے تو اس کو پوری طرح ادا کیوں کر کریں؟
میر کے سامنے یہ مسئلہ شاید اس لئے بھی کسی خاص مشکل کا حامل نہ تھا کہ وہ تجربہ کو تخصیص اور تفریق کو تقیم میں
بدلنا خوب جانتے تھے۔ اگر یعنی انھیں تجربہ دی، یا انتہائی انوکھی بات سمجھتی بھی تھی تو وہ اسے کسی مخصوص
صورت حال سے متعلق کر کے، یا کسی عمومی اصول کے تحت لا کر بیان کر دیتے تھے۔ میر ان چند بڑے
شاعروں میں سے ہیں جنہوں نے لفظ کی نا معری، اظہار کی ناکامی، قوت بیان کی محدودیت وغیرہ کی
شکایت نہیں کی ہے۔

گذشتہ صفحات میں ہم نے کثرت معنی کی جن صورتوں (یا اقسام) کا ذکر کیا ہے، وہ سب میر
کے یہاں موجود ہیں۔ مثالیں یوں تو ساری کتاب ہی میں بکھری پڑی ہیں، لیکن میں بعض نئی مثالوں کے
ذریعہ اشعار کے پیچھے جھانک کر یہ بتانے کی بھی کوشش کروں گا کہ وہ فور معنی کے یہ کارنامے میر سے کیوں کر
انجام پاسکے؟ جو اشعار انتخاب میں شامل ہیں ان کو مثال کے طور پر نہ پیش کروں گا یہ کوئی ضروری نہیں کہ
ایک شعر میں معنی آفرینی کی ایک ہی صفت ہو۔ ممکن ہے ایک شعر میں کئی کئی صفات ہوں۔ میں کوشش
کروں گا کہ تمام صفات کو مدلل بیان کر سکوں۔ یہ دو غزلیں جن کا تجزیہ معنی آفرینی کے نقطہ نظر سے کیا گیا
ہے، بلا کسی منصوبے یا ارادے کے انتخاب کی گئی ہیں۔ پہلی غزل تو بالکل بالکل بچہ اٹھائی، یعنی آنکھ بند کر
کے کلیات کھولا تو یہ غزل سامنے تھی۔ دوسری غزل میں صرف یہ لحاظ رکھا کہ بہت لمبی نہ ہو، اور بحر میر میں
ہو۔ کام شروع کرنے کے پہلے مندرجہ ذیل باتیں، یا معامات، آپ کی خدمت میں پیش کرنا چاہتا ہوں۔
(۱) بحر میر کا انتخاب میں نے اس لئے کیا کہ عام خیال کے مطابق میر کے یہاں اس بحر
کے اشعار میں کیفیت بہت ہے۔ ممکن ہے یہ خیال صحیح بھی ہو۔ لیکن میں یہ دکھانا چاہتا ہوں کہ عام شعرا کے

برخلاف میر نے کیفیت والے اشعار میں بھی معنی کی کثرت کا لحاظ رکھا ہے۔

(۲) میں نے یہ بات جان بوجھ کر کہی کہ میر نے معنی کی کثرت کا لحاظ رکھا ہے۔ مصنف کو اس بات پر کوئی اختیار نہیں کہ اس کے متن سے کتنے، یا کس طرح کے، یا کون سے معنی برآمد ہو سکتے ہیں۔ لیکن مصنف اپنے متن کو ترتیب ضرور اس طرح دیتا ہے کہ وہ با معنی کہلائے۔ (چاہے اس کی "خوب صورتی" ہی اس کے معنی ہوں۔)

(۳) یہ بھی ممکن ہے کہ اگر مصنف کی شعریات میں کثیر المعنویت وہ صورت حال ہے جسے حاصل کرنا اچھی بات ہے، تو مصنف شعوری طور پر کوشش بھی کرے کہ کثیر المعنویت حاصل ہو۔

(۴) ماگریت (Renee Magritte) مشہور سیریلٹ مصور) کہا کرتا تھا کہ میں اپنی تصویروں کے عنوان ایسے رکھتا ہوں کہ عنوان اور تصویر میں کسی قسم کا کوئی ربط ہی نہ ہو۔ اس کے الفاظ ہیں کہ میرے عنوانات اور تصویروں میں "ہر چیز اس اشارے کی طرف مائل ہے کہ کسی شے، اور وہ جو (تصویر) اس کی نمائندگی کر رہی ہے، ان کے درمیان بہت ہی کم ربط ہے۔" ماگریت سے ایک بار پوچھا گیا کہ تمہاری تصویروں کے پیچھے کیا چیز ہوتی ہے؟ (یعنی تمہاری تصویریں کس بات، کس شے، کس تصور، وغیرہ کو پیش کرتی ہیں۔) اس نے جواب دیا کہ میری "تصویر کے پیچھے" کچھ بھی نہیں... رنگ کے پیچھے کیونٹ ہے۔ کیونٹ کے پیچھے دیوار ہے۔ دیوار کے پیچھے...

ماگریت کے ان خیالات میں صرف واقعیت ہی کے لئے نہیں، بلکہ لسان اور معنی کے لئے بھی اہم نکات ہیں۔ ہم سب جانتے ہیں کہ لسان میں کوئی اصول واقعیت نہیں۔ دال اور مدلول میں کوئی حقیقی رشتہ نہیں۔ (یہ جاننے کے لئے ہمیں دریدا کی ضرورت نہیں۔ سوسیور کی بھی ضرورت نہیں۔ سوسیور کے خیالات پر انگریزی میں مفصل بحث رچرڈز اور آگڈن (I.A. Richards and C.K. Ogden) کی کتاب 'The Meaning of Meaning' اس وقت تحریر ہوئی جب دریدا پیدا بھی نہیں ہوا تھا۔ اور جدید مغربی تہذیب کی پیدائش کے بہت پہلے افلاطون نے Cratylus میں اور جرجانی نے "اسرار البلاغۃ" میں ان مسائل پر بہت کچھ لکھا تھا۔) بہر حال، لسان میں کوئی اصول واقعیت نہ ہونے کا مطلب یہ ہوا کہ تمام زبان کسی نہ کسی سطح پر استعاراتی ہے۔ اور اگر ایسا ہے تو معنی کی تحقیق، دراصل متن، متن کے ترتیب دینے والے، اور متن کو استعمال کرنے والے کے درمیان ایک تقریباً خود کار عمل ہے۔ لہذا

متن سے جتنے معنی جائز طور پر نکل سکیں انہیں قبول کرنا چاہئے۔ ماگریت کے اس قول کا، کہ میری تصویر کے پیچھے کچھ نہیں، مطلب یہی تھا کہ آپ جو مطلب نکال سکیں، اور تصویر اس کی متحمل ہو سکے، وہ سب درست ہے۔ ماگریت کا دوسرا مطلب یہ تھا کہ کوئی مدلول مطلق نہیں، ہر مدلول کے پیچھے پھر ایک دال ہے۔ ماگریت اگر لفظ کی زبان استعمال کرتا تو شاید یہ کہتا کہ "سچائی کچھ نہیں ہے، استعاروں کی متحرک فوج ہے۔" اس کو یوں بھی کہہ سکتے ہیں کہ سچائی صرف زبان کے وسیلے سے ہی بیان ہوتی ہے۔ ہمارے پاس اور کوئی وسیلہ نہیں۔ اس لئے اکثر ایسا بھی ہوتا ہے کہ ہم ایک لفظ سے کئی معنی نکال لیتے ہیں۔

(۵) مندرجہ بالا خیالات کی روشنی میں ہم کہہ سکتے ہیں کہ معنی آفرینی کا اصول اسی لئے وضع ہو سکا، اور اس پر عمل اسی لئے ہو سکا، کہ کسی متن سے جو معنی نکل سکتے ہیں ان میں بلند و پست کا امتیاز تو شاید ہو سکے، لیکن کسی معنی کو آخری اور قطعی کہنا شاید ممکن نہ ہو۔ بعض حالات میں یہ بھی ہو سکتا ہے کہ کسی متن کے سب سے مشکل (= باریک، لطیف) معنی اس کے بہترین معنی ہوں۔ (یعنی جس حد تک بہترین معنی کا تعین ہو سکتا ہے۔) اگر متن میں فی نفسہ یہ چلک نہ ہوتی کہ اس سے کئی طرح کے معنی مستخرج ہو سکیں، تو پھر مختلف قسم کے متون، مثلاً قانون، تاریخ، شاعری وغیرہ میں فرق ناممکن ہو جاتا۔ منسکرت شعریات میں اس کو یوں کہا گیا ہے کہ بعض متن ایسے ہوتے ہیں جن میں لغوی معنی اہم ہوتے ہیں۔ (مثلاً قانون)، بعض ایسے ہیں جن میں محض مافیہ اہم ہوتا ہے (مثلاً اخبار)، اور بعض متن ایسے ہیں جن میں صرف اسلوب اہم ہوتا ہے (جیسے شاعری)۔ ردی ہیئت پسندوں نے اس نکتے کو اپنے طور پر کئی بار دہرایا ہے۔

(۶) یہ مختصر بیان میں نے اس لئے ضروری جانا کہ جلد دوم کے دیباچے، اور پوری کتاب میں معنی آفرینی کی مثالوں، کے باوجود اب بھی بعض لوگوں کو متن کی کثیر المعنویت مشکوک معلوم ہوتی ہے۔ ان لوگوں کی خدمت میں ایک آخری بات عرض کر کے غزلوں پر گفتگو کروں گا۔ یہ تو معلوم ہی ہے کہ اگر کسی شعر میں معنی کی کثرت ہو تو وہ اچھا شعر کہلائے گا۔ (یہ اس لئے کہ معنی کی ترسیل ہی متن سازی کا اصل مقصد ہے۔) تو اگر ہم کسی کلام میں معنی کی فراوانی ثابت کریں، لیکن یہ ثابت نہ کریں کہ کلام کے مصنف نے یہ سب معنی مراد لئے تھے، تو کیا آپ اس بات پر اصرار کریں گے کہ نہیں، ہمارے خیال میں تو اس کلام میں ایک ہی معنی ہیں۔ معنی کم ہو جانے کی بنا پر شعر کو خراب ٹھہرایا جائے تو ہماری بلا سے۔ ہمیں یہ گوارا ہے کہ ہم (مثلاً میر یا غالب یا اقبال) کے کلام میں اچھے شعروں کی تعداد گننا دیں، لیکن یہ گوارا انہیں کہ ہم ان

کے شعروں کو کثیر المعنی قرار دیں۔ مجھے یقین ہے کہ مراد مصنف کی مرکزی اہمیت اور اساسی حیثیت کی قسم کھانے والے بھی اس نتیجے کو قبول نہ کریں گے۔ لیکن اسے کیا کیجئے کہ اگر آپ اس بات پر اصرار کریں کہ ہم وہی معنی صحیح اور موجود مانیں گے جو مصنف نے مراد لئے ہوں، تو بالآخر آپ اپنے بہترین شاعروں کا مرتبہ گھٹانے پر مجبور ہو جائیں گے۔ دوسری مشکل یہ ہے کہ اگر کسی کلام سے کئی معنی برآمد ہو سکتے ہوں تو آپ کون سے معنی کو مراد مصنف قرار دیں گے؟ (اتنی ساری مشکلات کا سامنا کرنے سے بہتر تو یہی ہے کہ ہم معنی کی کثرت کو متن کی فطری ضرورت مان لیں۔)

اب ایک دو باتیں اس بات کی وضاحت کے لئے کہ کثیر المعنی شعرا اچھا ہوتا ہے۔ اوپر میں نے کہا ہے کہ معنی کی ترسیل ہی متن سازی کا اصل مقصد ہے۔ لیکن خود اس کلیے کے معنی کیا ہیں؟ ایک معنی تو یہی ہوئے کہ انسان کا بنیادی تفاعل ترسیل ہے، اور ترسیل پر ہی انسان کی انسانیت (یعنی اس کی تہذیب) کا دار و مدار ہے۔ لہذا وہ متن بہتر ہوگا جس میں ترسیل کی قوت زیادہ ہوگی۔ مگر اس مسئلے کے بعض پہلو اور بھی دلچسپ ہیں۔ مثلاً ہمیں شعر کی ضرورت کیوں ہے؟ اگر فرض کیجئے شعر کی ضرورت اس لئے ہے کہ وہ آسانی سے یاد ہو جاتا ہے۔ لہذا ہم اس کے ذریعہ اپنے حافظے کو دولت مند بنا سکتے ہیں۔ تو پھر یہ بھی کہا جائے گا کہ جس شعر کے ذریعہ ہم زیادہ باتیں یاد رکھ سکیں، وہی بہتر ہوگا۔ اگر فرض کیجئے شعر کی ضرورت اس لئے ہے کہ اس کے ذریعہ کائنات ہمارے لئے با معنی ہوتی ہے۔ تو پھر یہ بھی کہا جائے گا کہ جس شعر کے ذریعہ کائنات کے زیادہ پہلو با معنی ہو سکیں، یا جس کے ذریعہ خود کائنات زیادہ با معنی ہو سکے، وہی شعر بہتر ہوگا۔ اگر فرض کیجئے شعر کی ضرورت اس لئے ہے کہ وہ افسانہ ہونے کا دعویٰ کرتا ہے لیکن کسی نہ کسی باعث یا کسی نہ کسی طرح، ہم اس سے حقیقت کا کام بھی لے لیتے ہیں، تو پھر بھی یہی بات ہوگی کہ وہ شعر بہتر ہے جس سے ہم زیادہ سے زیادہ حقیقت کا کام لے سکیں۔ اگر فرض کیجئے کہ الفاظ وہ مسکوکات ہیں جن کے ذریعہ ہم تصورات حاصل کرتے ہیں، تو ظاہر ہے کہ وہی مسکوک بہتر ہے جس کی قوت خرید زیادہ ہو۔

مصنف (شاعر، متن ساز) اگر غیر لغوی متن بنا رہا ہے، اور اگر اس متن سے اس کا اولین مقصد اطلاع، بھم، پہنچانا نہیں، بلکہ کسی قسم کا "افسانہ"، "تعبیر کرنا" ہے، تو وہ لامحالہ معنی آفرینی کی کوشش کرے گا۔ اس نظریے کو صحیح ماننے کے لئے اسطو کا سہارا لینے کی بھی ضرورت نہیں، کہ الفاظ کے ذریعہ اشیاء کی نمائندگی ہوتی ہے، اور انسان کو نمائندگی کے عمل ہی میں لطف آتا ہے (یعنی نمائندگی کا ہے ایسی چیز کی ہو

رہی ہو جس سے ہم بخوبی واقف ہیں، لیکن پھر بھی نمائندگی کا عمل، اور اس کا نتیجہ، ہمارے لئے لطف انگیز ہوتا ہے۔) اسطو کا نظریہ فی الحال اس لئے غیر ضروری ہے کہ ہم معنی کو کسی چیز، کسی تصور، کی نقل ماننے سے انکار کرتے ہیں۔ ہم کہتے ہیں کہ معنی کے ذریعہ ہم چیزوں کو بناتے ہیں۔ اقبال کا کہنا تھا کہ اللہ تعالیٰ نے خود کو احسن الخالقین اس لئے کہا ہے کہ انسان میں بھی خلاقی کی صفت ہے۔ ہم اس بات کو نہ بھی مانیں، تب بھی یہ کہہ سکتے ہیں کہ معنی آفرینی کے ذریعہ مصنف کو اپنی قوت کے مظاہرے کا موقع ملتا ہے۔ بھلا اور وہ کون سا فن ہے جس میں پر غنا پد رنگ و رفتہ سے تصویریں کھینچی جاسکیں؟

اب میر کی دو غزلیں پڑھتے ہیں۔ پہلی غزل دیوان اول کی ہے۔ (گھٹیوں اور حرفوں کے حوالے صفحہ ۱۲۵/۱۲۶ کے اعتبار سے ہیں۔)

(۱)

گرچہ کب دیکھتے ہو پر دیکھو
آرزو ہے کہ تم ادھر دیکھو

اس شعر میں صرف چار لفظ خیر یہ ہیں (آرزو ہے کہ) انشائیہ بیان میں کثرت معنی تو ہوتی ہی ہے، لیکن یہاں تو عام سے بھی زیادہ کثرت کا جلوہ ہے۔ "گرچہ کب دیکھتے ہو" کے معنی پر غور کیجئے:

(۱) اگرچہ تم کبھی نہ دیکھو گے۔ (مثلاً ہم کہتے ہیں: "اب وہ کب نظر آتا ہے۔ بس گیا تو گیا۔")

(۲) اگرچہ تم کبھی نہیں دیکھتے۔

(۳) اگرچہ (ہمیں معلوم نہیں کہ) تم کب دیکھو گے۔ (ان معنی کی وضاحت آئندہ ہوگی۔)

(۴) اگرچہ (ہمیں نہیں معلوم کہ) تم کب دیکھتے ہو (اور کب نہیں دیکھتے۔)

خندرجہ بالا میں (۳) اور (۴) کو حاصل کرنے کے لئے غور کرنا پڑتا ہے۔ اس لئے یہ صورت حال (۱) (ب) کی ہے۔ اور چونکہ دو سے زیادہ معنی ہیں، اس لئے صورت حال (۲) کی بھی ہے۔ تیسرے اور چوتھے معنی کو حاصل کرنے کے لئے "پر دیکھو" کے معنی ہوں گے "لیکن دیکھو (تو سہی)" یا محض "لیکن

دیکھو۔ یعنی پورے مصرعے کے معنی ہوئے:

(۵) اگرچہ (ہمیں نہیں معلوم کہ) تم کب دیکھو گے، لیکن دیکھو، (یا دیکھو تو سہی۔)

(۶) اگرچہ (ہمیں نہیں معلوم کہ) تم کب دیکھتے ہو (اور کب نہیں دیکھتے) لیکن دیکھو، (یا دیکھو تو سہی۔)

”دیکھو“ بمعنی ”ہمیں“ کے علاوہ بمعنی ”سنو، متوجہ ہو“ بھی ہے۔ یعنی یہ فانیہ کلمہ ہے، جس کے ذریعہ لوگوں کو کسی ”اہم“ بات کی طرف متوجہ کرتے ہیں۔ مثلاً ہم کہتے ہیں ”دیکھو، ننگا تار مت چھوٹا“۔ اب معنی ہوئے:

(۷) اگرچہ کب دیکھتے ہو (یعنی معنی (۱)، (۲)، (۳)، (۴)) لیکن سنو، ذرا متوجہ

ہو۔

”پر“ کلمہ تاکیدی بھی ہے۔ جیسے ”اس کا جوڑا آئے پر آئے“ (مرزا فرحت اللہ بیگ۔) اب معنی ہوئے:

(۸) اگرچہ کب دیکھتے ہو (یعنی معنی (۱)، (۲)، (۳)، (۴)) (پھر بھی) ضرور دیکھو۔

معنی نمبر (۷) کی روشنی میں (۱) (ج) کی صورت حال ہے، کہ یہ معنی گزشتہ معنی کے مخالف ہیں، کہ دیکھنے کے بجائے سننے کو کہا جا رہا ہے۔ پورے مصرعے میں (۲) اور (۳) کی صورت حال تو ہے ہی۔ اب مصرع ثانی کو دیکھیں:

(۹) ہماری (مشکلم کی) آرزو ہے کہ تم (معشوق) ادھر (ہماری طرف) دیکھو۔

(۱۰) ہم لوگوں کی (بہت سے مشکلموں کی) آرزو

(۱۱) ہماری (مشکلم کی، بہت سے مشکلموں کی) آرزو ہے کہ تم اس طرف (ہمارے

گھروں کی طرف، ہمارے غم کدے کی طرف) دیکھو۔

مندرجہ بالا معنی کی روشنی میں صورت حال (۲) اور (۳) کی ہے۔ اب ادھر دیکھو“ کے معنی پر مزید غور کریں:

(۱۲) ادھر دیکھ کر (ہمیں) (مجھے) نقل کر دو یعنی معشوق کی نگاہ قائل ہے۔ غالب۔

مجا کیا ہے میں ضامن ادھر دیکھ

شہیدان نگہ کا خوں بہا کیا

معنی نمبر ۱۲ کے اعتبار سے صورت حال (۱) (ب) اور (۱) (ج) کی ہے۔ اب ایک بار ”دیکھو“ پر اس نقطہ نظر سے غور کر لیں کہ اس میں یہ یک وقت دو طرح کے امر imperative ہیں۔

(۱۳) یہ میں

(۱۴) توجہ کن

یہاں صورت حال (۱) (ب) کی تو ہے ہی، لیکن یہ بھی ہے کہ ”دیکھو“ ایک کے بجائے دو لفظوں کا کام کر رہا ہے۔ اب یہ بھی دیکھ لیں کہ ”تم“ بمعنی معشوق تو ہے ہی، لیکن مخاطب کے ابہام کی وجہ سے اس شعر کو مختلف طرح کی صورت حالات پر منطبق کر سکتے ہیں۔ اس اعتبار سے بھی (۳) کا اطلاق درست ہے۔

(۲)

عشق کیا کیا ہمیں دکھاتا ہے

آہ تم بھی تو اک نظر دیکھو

”کیا کیا“ ہمیں دکھاتا ہے، میں پھر انشائیہ کا ابہام ہے۔ اس کے معنی ہیں:

(۱) طرح طرح کی چیزیں دکھاتا ہے۔

(۲) وہ (کون سی) چیزیں (ہیں) جو عشق ہمیں دکھاتا ہے؟

اب ان کی بھی تعبیریں بہت ہو سکتی ہیں لیکن میں انہیں چھوڑ کر اس نکتے کی طرح توجہ دلانا چاہتا ہوں کہ مصرع اولیٰ میں دونوں معنی بہ یک وقت موجود ہیں۔ یعنی (۱) استعجاب، تاکید، عشق ہمیں عجب عجب طرح کی، بہت سی، تکلیف ورنج سے بھری چیزیں دکھاتا ہے۔ اور (۲) سادہ سوالیہ۔ وہ کون سی چیزیں ہیں جو عشق ہمیں دکھاتا ہے؟ (تصنیع نہیں معلوم۔ کاش کہ تم بھی ایک نظر دیکھ لیتے۔) یہ دو معنی (۱) (ج) کی صورت حال ہیں۔ لیکن یہ ایک دوسرے کو منسوخ نہیں کرتے۔ ڈبلیو۔ بی۔ یے ٹس (W.B. Yeats) کی مشہور نظم (Among School Children) کے آخری مصرعے ہیں:

O body swayed to music, O brightening glance,

How can we know the dancer from the dance?

تمام نقادوں اور شرح کی نظر میں یہ مصرعے مطلقاً استفہام انگاری ہیں، یعنی رقص اور رقص میں ایسی وحدت ہے کہ ہم ایک کو دوسرے سے الگ نہیں دیکھ سکتے۔ لیکن پال دمان (Paul de Man) نے اپنی کتاب (Allegories of Reading) میں اپنی پوری ربط و ربطیاتی قوت یہ ثابت کرنے میں لگا دی کہ مصرع ثانی میں استفہام انگاری نہیں، بلکہ سادہ استفہام ہے۔ دمان نے کہا کہ ربط و ربطیاتی قرأت کا کرشمہ یہ ہے کہ وہ ایک ہی متن میں "دو متناقض" (incompatible) اور باہمی طور پر (self-destructive) خود تباہ کار نقطہ ہائے نظر کے وجود کو ممکن کرتی ہے، اور اس طرح پڑھنے اور سمجھنے کے کسی بھی طور کی راہ میں ناقابل تفسیر رکاوٹ کھڑی کرتی ہے۔ "پال دمان کی اس قرأت پر بہت شور مچا ہوا۔ بعض بہت باریک میں نقادوں مثلاً جان ہالینڈر (John Hollander) اور معتبر فلسفی اسٹینی کیول (Stanley Cavell) نے بڑے اہم جوابات دیئے۔ مثلاً کیول نے لکھا کہ ہاں، یہ ٹس کے مصرعوں میں سادہ استفہام کا وجود ممکن ہے، لیکن اس میں تضاد نہیں، بلکہ ایک تعمیری استفسار ہے، کہ کیا ہم رقص کے بارے میں رقص کے توسط سے کچھ جان سکتے ہیں؟ یعنی پال دمان کی عدمیت پرست (nihilist) قرأت کی جگہ کیول نے تعمیری قرأت پیش کی۔

جان ہالینڈر نے اپنی کتاب (Melodious Guile) میں کیول کے مقابلے میں بہتر جواب دیا، کہ رقص کو اولیت حاصل ہے، اور سوال یہ ہے کہ ہم رقص کے ذریعہ رقص کو جان سکتے ہیں کہ نہیں؟ یعنی لوگ عام طور پر رقص کو رقص پر اولیت دیتے ہیں، لیکن یہ ٹس کی نظم میں رقص کو فوقیت دی جا رہی ہے، کہ وہ علم کا آلہ ہے کہ نہیں؟ ہالینڈر نے مزید کہا کہ دمان کی نگاہ ان مصرعوں کے "نحوی ابہام" پر نہیں پڑی، ورنہ وہ ایسی غلطی نہ کرتا کہ دونوں سوالوں کو باہمی طور پر خود تباہ کار، اور ان کے مصرعوں کی سادہ استفساری کیفیت کو قرأت کی راہ میں سد سکندری قرار دیتا۔

میرا کہنا یہ ہے کہ پال دمان (Paul de Man) تو اسے روشنی طبع تو برمن بلا شدی کا شکار تھا۔ اور اگر اسے ہمارے اصول انتہائی کاظم ہوتا تو وہ یہ ٹس کی نظم کی ہندی کی چندی کرنے میں اتنا وقت نہ ضائع کرتا۔ ہالینڈر چونکہ شاعر بھی ہے، اس لئے عربی فارسی اردو سے بے خبر ہونے کے باوجود وہ

معاملے کی اصلیت کو پہنچ گیا۔ میر کے اس شعر میں بہ یک وقت سادہ استفساری بھی ہے اور استعجاب و تاکید بھی۔ یہ انشائیہ انداز کا کرشمہ ہے۔

اب شعر کے معنی پر مزید غور کریں۔ "دکھاتا ہے" استقبالیہ معنی بھی دیتا ہے۔ اب معنی ہوئے:

(۳) عشق ہمیں کیا کیا (کیسی کیسی چیزیں) دکھائے گا۔ (تاکیدی اور مبالغہاتی)

(۴) عشق ہمیں طرح طرح کی چیزیں دکھائے گا۔ (اقسام و انواع)

یہاں صورت پھر (۱)، (ب)، (ج) اور (۲) کی ہے۔ لیکن ابھی بات ختم نہیں ہوئی۔ اگر معنی ۳ اور ۴ کو آگے رکھیں تو مصرع ثانی میں "دیکھو" کے معنی بدل جائیں گے۔ "دیکھو" یہاں تنہائی انداز رکھتا ہے۔

(۵) آہ تم بھی تو ذرا دیکھتے۔ (یعنی آئندہ زمانے میں تم بھی دیکھتے کہ ہم پر کیا کیا بیت رہی ہے۔)

یہ صورت پھر (۱) (ب) اور (۲) کی ہے۔ لیکن مجموعی طور پر اتنے معنی ہو گئے ہیں کہ (۳) بھی درست صورت معلوم ہوتی ہے (یعنی ابہام کے باعث کثرت معنی)۔ "دیکھنا" بمعنی "غور کرنا بھی" ہے، اور میر نے "نظر کر کے دیکھنا" بمعنی "غور سے دیکھنا" بھی استعمال کیا ہے۔ اگر ان معنی کو نظر رکھیں تو حسب ذیل معنی بنتے ہیں:

(۶) آہ تم بھی تو ذرا غور کرتے (یا غور کر کے دیکھتے) (کہ ہمارا کیا حال ہے) (کیا حال ہوگا۔)

اگر "نظر کر کے دیکھنا" کو آگے کیا جائے تو (الف) کی صورت بنتی ہے، کہ جو معنی بظاہر صحیح تھے وہ غلط نکلے۔ صحیح معنی کچھ اور ہی ہیں۔ "نظر کر کے دیکھنا" بمعنی "غور سے دیکھنا" کے لئے میر، دیوان اول ملاحظہ ہو۔

گر دیکھو گے تم طرز کلام اس کی نظر کر

اے اہل سخن میر کو استاد کرو گے

مصرع ثانی میں "تم بھی تو" کے دو معنی ہیں:

(۷) زور کلام کے لئے کہا ہے۔

(۸) اور لوگ تو غور کرتے ہی ہیں، تم بھی ایسا کرو۔

(۳)

یوں عرق جلوہ گر ہے اس منہ پر
جس طرح اوس پھول پر دیکھو
یہاں بھی دو معنی ہیں (کم سے کم):

(۱) جس طرح پھول پر شبنم بھلی لگتی ہے اس طرح پسینے کے قطرے معشوق کے
چہرے پر بھلے لگتے ہیں۔

(۲) پھول پر شبنم زیادہ دیر ٹھہرتی نہیں۔ اس کی ایک وجہ یہ فرض کی جاتی ہے کہ پھول کو
سرخ فرض کرتے ہیں اور سرخی کو گرمی کے علاقے ٹھہراتے ہیں۔ گرمی کے
باعث شبنم بھاپ بن کر اڑ جاتی ہے۔ یہاں بھی وہی عالم ہے کہ پسینہ معشوق
کے چہرے پر ٹھہرنا نہیں، اس کے حسن کی گرمی کے باعث جلد ہی اڑ جاتا ہے۔
("جلوہ" میں کم دیر تک ٹھہرنے، اور چمک، دونوں معنی شامل ہیں۔)

مندرجہ بالا معنی کی روشنی میں (۱) (ب) اور (ج) کی کیفیت ہے۔ لیکن اگر منہ پر پسینے کو جنسی
تحریک کا استعارہ قرار دیں (ملاحظہ ہو ۳۷۰/۱) تو ایک معنی یہ ہوئے کہ (۳) معشوق کے چہرے پر
پسینہ جنسی تحریک کے باعث ہے۔ اور اگر چہرے پر پسینے کو ۳۷۰/۱ کی روشنی میں آبِ درِ پوست شدن کا
حوالہ ٹھہرائیں تو شعر سے مراد یہ نکلی (۴) کہ معشوق ابھی ابھی جوان ہوا ہے۔ اب یہ صورت (۲) اور
(۳) کی ہوئی۔ علاوہ بریں (۱) (الف) بھی مناسب ہے۔

(۴)

ہر خراشِ جبینِ جراحت ہے
ناخنِ شوق کا ہنر دیکھو

یہ شعر بظاہر بالکل بے رنگ ہے۔ لیکن مندرجہ ذیل نکات ملاحظہ ہوں:

(۱) "جراحت" بمعنی "زخم" ہے۔ لیکن یہ "پرانے زخم" اور "ناسور" کے معنی میں بھی

آتا ہے۔ لہذا اب معنی ہوئے کہ میری جبین پر جتنی خراشیں ہیں، سب ناسور ہو
گئی ہیں۔

(۲) "آندراج" میں ہے کہ "جراحت" بمعنی "زخمی" بھی ہے۔ سند میں نظیری کا
شعر دیا ہے، جس سے یہ معنی پوری طرح برآمد نہیں ہوتے۔ لیکن اگر اسے
درست مان لیا جائے تو معنی یہ نکلے کہ ہر خراش ایک زخمی شخص کا حکم رکھتی ہے۔

یہ دونوں صورتیں (۱) (ب) کی ہیں۔ اب ایک صورت (۴) کی ملاحظہ ہو۔
(۳) "شوق" کو زنجیر سے تشبیہ دیتے ہیں۔ درویش لوگ سر میں زنجیر لپیٹے رہتے تھے،
جس سے ماتھے پر زخم پڑ جاتا تھا۔ لہذا "ناخنِ شوق" نے زنجیر کا کام کیا ہے۔

"ناخنِ شوق" اسی عالم سے ہے جس عالم سے "پائے استقلال" اور "چشمِ تماشا" ہیں، لیکن
تھوڑا سا فرق بھی ہے۔ یہ بات نہیں واضح ہوئی کہ "شوق" بمعنی "محبت" ہے، یا بمعنی "خود کو زخمی کرنے کا
شوق"۔ پھر، ناخنِ شوق" میں یہ کنا یہ بھی ہے کہ ناخن بہت لمبے ہو گئے ہیں۔ اور یہ خود کنا یہ ہے جنوں کا۔
لہذا مندرجہ ذیل معنی حاصل ہوئے:

(۴) عشق کے دُور کی بنا پر میں نے ہر خراشِ جبین کو جراحت بنا لیا ہے۔ (یعنی میں
عشق میں اپنا سر پھوڑتا ہوں، پھر سر کی ہر خراش کو ناخن سے نوچتا ہوں۔)

(۵) مجھے اپنا سر پھوڑنے اور ہر زخم کو مزید چیرنے، نوچنے کا شوق ہے۔ (یعنی میں
دیوانہ ہوں۔) (دیوانگی کی وجہ کچھ بھی ہو سکتی ہے۔)

"شوق" کو ذی روح فرض کریں تو معنی نکلتے ہیں کہ "شوق" کوئی ہستی ہے جس کے لمبے لمبے
ناخن ہیں۔ اس استعارے کو پھر مجاز کی طرف لے جائیں تو مفہوم ہوا کہ "شوق" اگرچہ غیر مرئی اور غیر ذی
روح ہے، لیکن اس میں وہی قوت ہے جو کسی جان دار شے میں ہوتی ہے۔ لہذا:

(۶) شوق ایک ہستی ہے، اور وہ ہستی مادی وجود رکھتی ہے، حتیٰ کہ اس کے ناخن ہیں۔

(۷) شوق اس قدر پر قوت ہے گویا کوئی جان دار شے۔

(۳) سے لے کر (۷) تک معنی میں (۱) (ب)، (۱) (ج)، (۲) اور (۳) کی صورت حال ہے اب
"دیکھو" پر غور کریں:

- (۸) ہنر کو دیکھو، یعنی ملا جلا ہو۔
 (۹) ذرا ہنر مندی پر توجہ کرو۔ (یعنی یہاں "دیکھو" کے معنی "نہیں" نہیں، بلکہ یہ سننے والے کو متوجہ کرنے کے لئے فطریہ ہے۔)
 یہاں (۱) (ب) کی صورت حال ہے۔ اب گلے ہاتھوں "ہنر" کے معنی پر بھی توقف کر لیں۔
 (۱۰) طہریہ کہا ہے، کہ واہ کیا ہنر ہے ساری جہیں کو نوچ نوچ کر زخمی کر دیا! (اس اعتبار سے) (الف) والی صورت حال ہے۔
 (۱۱) "ہنر" بمعنی فن، دستکاری، کاریگری، صنائی، وغیرہ تو ہے ہی۔ لیکن اس کے معنی دانائی، سلیقہ، حکمت بھی ہیں۔ ظاہر ہے کہ یہ معنی یہاں پوری طرح کارگر ہیں، اگر طہریہ مفہوم لیا جائے۔ اگر طہریہ مفہوم نہ لیں تو بھی یہ معنی بالکل غیر مناسب نہیں۔ یہ صورت حال نمبر (۳) کی ہے۔
 (۱۲) (۸) "جراحت" کے اصل تلفظ میں ج پر زیر ہے، یعنی ج + راحت۔ سامعہ اور ذہن کو ذرا آزاد چھوڑ دیں تو مفہوم بنتا ہے "جہیں کی ہر فرماں جی کی راحت ہے۔" یہ (۵) کی صورت حال ہے۔ غالب اور میر کے یہاں ایسی مثالیں اور بھی ہیں۔

(۵)

- تھی ہمیں آرزو لب خنداں
 سو عوض اس کے چشم تر دیکھو
 یہاں "دیکھو" حسب معمول دلچسپ تو ہے ہی، لیکن مطلقے کی طرح وقفے کی بھی اہمیت اس شعر میں ہے۔ اگر "تر" کے بعد وقفہ فرض کریں تو معنی ہوں گے:
 (۱) ہمیں لب خنداں کی آرزو تھی۔ اس کے عوض چشم تر ملی دیکھو۔ (یعنی دیکھو، لب خنداں کی جگہ چشم تر ملی۔) یہ صورت حال (۱) (ب) کی ہے۔
 اگر "دیکھو" کو عام مفہوم میں امر یہ فرض کریں تو سوال اٹھتا ہے کہ مخاطب کون ہے؟ متکلم:
 (۲) معشوق سے کہہ رہا ہے کہ میری چشم تر کو دیکھو۔

- (۳) دنیا والوں سے کہہ رہا ہے۔
 (۴) خود سے کہہ رہا ہے۔
 یہ تینوں صورت حال (۳) کی سی ہیں۔ "عوض" بھی دو معنی میں ہے۔ ایک تو طہریہ اور ایک لغوی۔
 (۵) لب خنداں کا کیا عمدہ عوض ملا ہے! مانگو شہد اور اس کے بدلے ملے زہر!
 (طہریہ)
 (۶) لب خنداں تو ملا نہیں، اس کے بدل میں، اس کی جگہ پر، چشم تر ملی۔ (گلے تھے روزے بخشنا نے الٹی نمازیں گلے پڑیں۔ یہاں کا یہی دستور ہے۔) (طہریہ)
 (۷) افسوس کہ مانگا کچھ، ملا کچھ۔ (لغوی)
 یہ صورت حال (۱) (الف) اور (۲) کی ہے۔

(۶)

- رنگ رفتہ بھی دل کو بھینچے ہے
 ایک شب اور یاں سحر دیکھو
 یہاں دو معنی ہیں، اور ایک دوسرے کے متضاد۔ لہذا صورت حال (۱) (ج) کی ہے:
 (۱) میرا رنگ رفتہ بھی دلکش ہے۔ (یعنی صبح کو جب تم جانے لگو گے تو میرا رنگ اڑ جائے گا، وہ سماں بھی دلکش ہے۔)
 (۲) تمہارا رنگ رفتہ بھی دلکش ہے۔ (یعنی رات بھر کی رنگ رلیوں، رتھکے، وغیرہ کے باعث تمہارا رنگ اڑ جائے گا۔ یہ بھی بہت اچھا معلوم ہوتا ہے۔ رنگ کھٹا جائے ہے جتنا کہ اڑتا جائے ہے۔)
 (۳) ایک معنی یہ بھی ہیں کہ "رفتہ" کے لغوی معنی ہیں "گیا ہوا، جو چلا جا چکا ہے" اور اس کے لئے کہا جا رہا ہے کہ وہ دل کو کھینچتا ہے۔ اس طرح بھی (۱) (ج) کی صورت حال پیدا ہوتی ہیں۔

(۳) یا پھر ”رُفْنِہ“ کو ”بھینچنے“ ہے۔ ”کا ضلع فرض کریں تو نمبر (۵) کی صورت حال حاصل ہوتی ہے۔

(۵) ”ایک شب اور“ سے مراد یہ ہے کہ پہلے بھی ایک رات ایسی گزر چکی ہے۔ یہ کتنا یہ ہے، یعنی (۱) (ب) کی صورت ہے۔

اگر ”رنگ رُفْنِہ“ کو محفل کے اڑے ہوئے رنگ (اجڑی ہوئی محفل) یا رات کے اجڑے ہوئے رنگ (صبح) کا استعارہ فرض کریں تو:

(۶) مطلب یہ ہے کہ محفل اگر درہم برہم ہو جائے تب بھی ایک عالم رکھتی ہے، یا

(۷) رات کی روشنیوں چمک جھمک، رنگین فانوس وغیرہ کے بجھ جانے کے بعد صبح کا

پھیکا رنگ بھی اچھا لگتا ہے۔ یہ دونوں معنی نمبر (۲) کے عالم سے ہیں، کہ ”رنگ رُفْنِہ“ کے کئی معنی پہلے ہی بیان ہو چکے ہیں۔ یہ فقرہ کثیر المعنی ہے۔

(۷)

دل ہوا ہے طرف محبت کا

خون کے قطرے کا جگر دیکھو

(بظاہر معلوم ہوتا ہے کہ دل کو محبت کا دوست (محبت کا طرف دار) بتا رہے ہیں۔ لیکن ”طرف ہونا“ کے معنی ہیں ”مخالف ہونا، مقابلہ کرنا، جھگڑنا“۔ لہذا اصل معنی ہیں:

(۱) دل محبت کا مقابلہ کر رہا ہے، محبت سے مقاومت کر رہا ہے، چاہ رہا ہے کہ محبت اس کو برباد نہ کر دے۔ (۱) (الف)۔

دل کو ”خون کا قطرہ“ کہا ہے، اس کے کئی معنی ہیں:

(۲) دل محض ایک قطرہ خون ہے۔ یعنی ایک معمولی شے ہے۔ یعنی استعارے کے طور پر کہا کہ دل کی وہی حیثیت ہے جو قطرہ خون کی ہوتی ہے۔ یا پھر دل واقعی ایک قطرہ خون سے زیادہ کچھ نہیں۔ (۱) (ب)۔

(۳) دل اب دل رہا ہی نہیں۔ کثرتِ آلام (عشق) یا کثرتِ رنج (دنیا) کے باعث

خون خون ہو کر رہ گیا ہے۔ (۱) (ج)۔

”جگر“ بمعنی ”جرات“، ”ہمت“ ہے۔ لیکن پہلی نظر میں دھوکا ہوتا ہے کہ واقعی جگر دیکھنے کو کہا جا رہا ہے۔ اس طرح معنی نکلتے ہیں کہ:

(۲) خون کے قطرے کا جگر دیکھو (کہ اس میں خون ہے بھی کہ نہیں، کیونکہ جگر ہی خون کا سرچشمہ ہے)۔ اصل معنی ہیں:

(۵) ذرا دل کی، جو ایک قطرہ خون ہے، ہمت تو دیکھو۔ یہاں (۱) (الف) اور (۱) (ب) اور (ج) سب صورتیں درست ہیں۔

(۶) دل، جگر خون، ان میں مراعات اظہیر ہے۔ یہ صورت حال (۳) کی ہے۔

(۷) خون کے قطرے کی رعایت سے جگر کہا۔ جگر ہی میں خون بنتا اور صاف ہوتا ہے۔ دل کا جگر دیکھنا رعایت ہے، اور استعارہ بھی ہے۔ رعایتوں کے اعتبار سے صور حال (۵) کی ہے۔

(۸)

پہنچے ہیں ہم قریب مرنے کے

یعنی جاتے ہیں دور اگر دیکھو

سب سے پہلے ”دیکھو“ پر غور کریں۔ یہاں اس کے کئی معنی ہیں:

(۱) اگر غور کرو، اگر سمجھو۔

(۲) اگر ہم کو دیکھو (تو تمہیں معلوم ہو کہ ہم تمہارے پاس سے دور جا رہے ہیں)۔

(۳) اب ہم مرنے کے قریب پہنچ گئے ہیں، اگر تم دیکھو (دیکھ لو) تو ہم جاتے ہیں (یعنی چلے جائیں)۔ یعنی تمہاری ایک نگاہ کے مختصر ہیں، پھر ہم مر لیں گے۔

لہذا یہ صورت حال (۱) (ب)، (۱) (ج) اور (۲) اور (۳) کی ہے۔ اور اگر ”ہیں“ کے بعد وقفہ رکھیں تو ایک اور معنی پیدا ہوتے ہیں کہ ”اگر تم دور اندیش یا دور بین ہو“:

(۴) ہم جاتے ہیں (جا رہے ہیں، مر رہے ہیں) اگر تم دور (تک) دیکھو، یعنی اگر تم

اس صورت حال کے مضمرات پر غور کرو۔ (۱) (ب) اور (۳)۔

”پہچنے ہیں“ اور ”جاتے ہیں“ میں، اور ”قرب“ اور ”دور“ میں شلغ کا تعلق ہے یہ پانچوں معنی بھی ہیں، اور معنی آفرینی کی صورت نمبر (۵) بھی۔

(۹)

لطف مجھ میں بھی ہیں ہزاروں میر

دیدنی ہوں جو سوچ کر دیکھو

”لطف“ کے بہت سے معنی ہیں: مزہ، خوبی، مہربانی۔ پہلے دو معنی یہاں مناسب ہیں، لہذا

معنی یہ ہوئے کہ (۱) مجھ میں طرح طرح کی خوبیاں اور مزے، اور مزے دار باتیں ہیں۔ یہ صورت حال نمبر (۳) ہے۔ لیکن (۱) (ب) بھی موجود ہے، ملاحظہ ہو:

(۲) اگر تم یہ سوچ لو کہ مجھ میں ہزاروں لطف ہیں، تو تم مجھ کو بھی دیدنی قرار دو گے،

یعنی مجھ میں بھی ہزاروں لطف دیکھ سکو گے۔

(۳) اگر تم سوچ کر (غور کر کے) دیکھو، یعنی میرے کردار پر غور کرو، تو تم مجھ کو بھی

دیدنی قرار دو گے۔ یعنی تمہیں معلوم ہوگا کہ مجھ میں بھی بہت سے لطف ہیں۔

”سوچنے“ کے نتیجے میں ”دیدنی“ ہونا بھی ایک لطف رکھتا ہے۔ اس سے ایک معنی اور نکلتے ہیں:

(۴) اگر تم سوچ کر (طے کر کے، فیصلہ کر کے) دیکھو، یعنی یہ سوچ لو کہ مجھے دیکھنا ہی

ہے تو تم مجھے دیدنی پاؤ گے (ب)۔

اگر ”بھی“ پر زور دیں تو مراد ہوئی کہ (۵) تم اوروں کو لطف کا حامل سمجھتے ہو، لیکن میں بھی کم

نہیں ہوں (۲)۔

ہم نے دیکھا کہ نو شعروں کی غزل ہے، لیکن پھر بھی ہر شعر میں معنی کی مقدار توقع سے زیادہ

ہے۔ یعنی عام شعرا کے کلام میں جتنے معنی ہمیں نظر آتے ہیں یہاں معنی ان سے بڑھ کر ہیں۔ کہیں زیادہ،

کہیں کم، لیکن اوسط ہر جگہ بہت اونچا ہے۔ ہم نے یہ بھی دیکھا کہ بظاہر اس غزل پر دو معنی کا گمان نہیں

گزرتا۔ بلکہ اس کی دوسری خوبیاں، مثلاً اکثر اشعار میں کیفیت (مطلع ۲، ۳، ۴، ۸، ۹) منظم کا

گھریلو (intimate) اور بظاہر دھیمالہجہ، یہ چیزیں ہمیں پہلے متاثر کرتی ہیں۔ کوئی شعر ہمارے سامنے سوالیہ نشان نہیں قائم کرتا (کم سے کم بظاہر)، جیسا کہ غالب کے یہاں اکثر ہوتا ہے۔ لیکن یہ بھی ظاہر ہے کہ شاعر نے یہ غزل مشاعرے میں سنانے کے لئے لکھی تھی، اور اس کے لکھنے والے کو یہ توقع یقیناً رہی ہوگی کہ اس کے کلام میں معنی کی پارکیاں، پیچیدگیاں اور نزاکتیں سامعین کی دسترس سے بالکل ہی دور نہ ہوں گی۔ اور اگر سب نہیں تو کچھ کی طرف، سب نہیں تو کچھ، سامعین کا ذہن ضرور منتقل ہوگا۔ پھر کیا وجہ ہے کہ ہم لوگوں کو یہ غزل معنی آفرینی سے خالی نہیں تو معنی آفرینی کے اعتبار سے غیر اہم ضرور معلوم ہوتی ہے؟ اس کے کئی جواب ممکن ہیں۔

(۱) ہم لوگ کلاسیکی شاعری (اور خاص کر میر) میں معنی کی کثرت کی امید نہیں رکھتے۔

(۲) ہم لوگ کلاسیکی شاعری پڑھنے کا طریقہ نہیں جانتے۔

(۳) ہم لوگ یہ جانتے ہی نہیں کہ معنی آفرینی کو کس طرح برقیں۔

یہ خیال رکھئے کہ میں محض New Critics کے طرز کی غائر قرائت (close reading)

کی بات نہیں کر رہا ہوں۔ وہ بھی ضروری، بلکہ بنیادی ہے۔ لیکن میں یہ کہہ رہا ہوں کہ غائر قرائت (close

reading) کے بھی طریقے ہوتے ہیں، اور میر کے لئے جو طریقہ درکار ہے وہ اس طریقے سے کچھ (یا

بہت) مختلف ہے جو (مثلاً) ڈانٹے (Dante) کے لئے درکار ہے۔

ایک بات یہ بھی ہے کہ میر کو معنی آفرینی کے گن بھی دوسروں سے زیادہ آتے تھے۔ مذکورہ بالا

غزل میں جو طرز گزاریاں استعمال ہوئی ہیں، ان میں سے بعض حسب ذیل ہیں:

(۱) انشائیہ کا کثرت سے استعمال اور

(۲) انشائیہ میں بھی معنی کے ان امکانات کو بروئے کار لانا جن کی خبر اوسط درجے

کے شعرا کو عام طور پر نہیں ہوتی۔

(۳) بات کو زیادہ عمومی اور مبہم رکھنا لیکن اس کو عامیانه پن سے دور رکھنا۔

(۴) چھوٹے چھوٹے الفاظ لیکن ایسے الفاظ کا استعمال جن میں خود ہی کثرت معنی

ہے۔

یہ بتانا شاید غیر ضروری ہو کہ مندرجہ بالا فہرست (جس میں اضافہ بھی ہو سکتا ہے) کی حیثیت انسانی جسم کے اجزا کی فہرست جیسی ہے۔ یعنی ہمیں معلوم ہے کہ انسانی جسم میں اتنے فی صد پانی، اوبہ، نمک وغیرہ ہیں۔ لیکن ان تمام اجزا کو ملا کر آدمی پیدا کرنا ہمارے بس میں نہیں۔ شاعر کے طریقوں اور طرز نگار یوں کو جان لینا ہی بہت ہے۔ اس کا کمال ان چیزوں پر منحصر نہیں، بلکہ ان میں روح بھونکنے پر منحصر ہے۔

اب دوسری غزل کو دیکھتے ہیں۔ یہ دیوان چہارم میں ہے۔

(۱)

دل کے گئے بیدل کہلائے آگے دیکھئے کیا کیا ہوں

محروں ہو ویں مفتوں ہو ویں مجنوں ہو ویں رسوا ہوں

مطلع میر کے عام معیار سے ذرا فروتر ہے، لیکن ہم جیسوں کے لئے پھر بھی خاصا بلند، کیونکہ اس میں کئی الفاظ ایک سے زیادہ معنی کے حامل ہیں۔ لہذا یہاں معنی آفرینی کی چوتھی صورت نظر آتی ہے۔

(۱) بیدل کے معنی ہیں ناخوش، رنجیدہ، دل شکستہ، وہ جس کے دل نہ ہو، لہذا بہت

بہادر (جیسے بے جگر)، دنیا کی لذت سے دل برداشتہ، افسردہ، وغیرہ۔ ظاہر ہے

کہ بعض معنی براہ راست ہمارے کام کے ہیں۔ بعض کچھ کم کارآمد ہیں۔ لیکن

کثرت معنی ثابت ہے (۲)۔

(۲) اب دوسرے مصرعے میں چار لفظ ہیں۔ ان کی ترتیب بھی ایک خاص معنی رکھتی

ہے۔ لفظ ”رسوا“ ایک مسلسل ڈرامے کا آخری منظر ہے۔ یعنی یہ الفاظ محض یوں

ہی جمع نہیں کر دیئے ہیں۔ ان میں (جیسا کہ آگے ثابت ہوگا) داخلی منطق

ہے۔ لہذا یہ معنی کی (۱) (ب) صورت حال ہے۔ چاروں لفظوں کی تفصیل

حسب ذیل ہے:

(۳) محروں کے معنی ہیں اندوہ گیں، غم گیں۔ حزن کے معنی زمین سخت و درشت بھی

ہیں (”مفتب اللغات“) لہذا ”محروں“ میں سختی اٹھانے کا بھی اشارہ ہے۔ (۱)
(ب)۔

(۴) رنجیدہ ہونے اور سختی اٹھانے کے بعد مفتوں ہونے کی منزل ہے۔ مفتوں کے معنی ہیں دیوانہ، شیدا، عقل و ہوش سے عاری، وہ جسے غداری یا بے وفائی کی ترغیب دی گئی ہو۔ یعنی ایک معنی کے اعتبار سے تو رنجیدگی اور غمگینی کے بعد دیوانگی کی منزل ہے، اور ایک معنی کے اعتبار سے عشق کے بھی ترک کرنے کی ترغیب کا بھی امکان ہے۔ (۱) (الف) اور (۱) (ب)۔

(۵) مفتوں اور مجنوں کے بظاہر ایک ہی معنی ہیں، اس لئے معلوم ہوتا ہے میر سے یہاں چوک ہو گئی۔ لیکن ایسا ہے نہیں۔ مجنوں کے معنی محض دیوانہ نہیں۔ مجنوں ایک شخص کا لقب بھی ہے، ایسے شخص کا جو عاشقی، دیوانگی اور آوارہ گردی میں ضرب الشمل ہے۔ لہذا معنی یہ ہوئے کہ اس قدر دیوانے ہوں کہ مجنوں ہو جائیں۔ بات ابھی ختم نہیں ہوئی۔ مجنوں کے معنی بہت دبلا پتلا، بالکل ہڈیوں کے ڈھانچے جیسا شخص بھی ہیں۔ لہذا ایک معنی یہ ہوئے کہ دیوانگی کے بعد سوکھنے، گھٹنے اور کاہش کی منزل آئے گی۔ (۱) (ب)، (۱) (الف)، (۴)۔

(۶) یہ سب کچھ ہو جانے کے بعد رسوا ہونا تو لازمی ہے۔ رسوا بمعنی بدنام، بے عزت، خاص کر وہ جس کی بے عزتی شہرت رکھتی ہے۔ یعنی محض بدنامی نہیں، بلکہ بدنامی بھی اور شہرت بھی (۴)۔

(۲)

عشق کی رہ میں پاؤں رکھا سورہنے لگے کچھ رفتہ سے

آگے چل کر دیکھیں ہم اب گم ہو ویں یا پیدا ہوں

(۱) سب سے پہلی بات تو الفاظ کا توافق ہے۔ یعنی شعر کے اکثر الفاظ میں رعایت کا تعلق ہے۔ رہ، پاؤں رکھا، رہنے لگے، رفتہ (بمعنی گیا ہوا، بمعنی وہ جو چل چکا

هو) آگے چل کر، گم ہوویں۔ دیکھیں، گم ہوویں، پیدا ہوں (بمعنی ظاہر ہوں) یہ سو صورت حال ہے جو (۵) پر مذکور ہے۔

(۲) دوسری بات یہ کہ ذرا غور کریں تو یہ معنی نکلتے ہیں کہ عشق کی راہ میں پاؤں رکھنے والا (یعنی عاشق) یا تو نام و نشان کھو بیٹھے گا، یا پھر ”پیدا“ یعنی ظاہر ہوگا، اور مجنوں، فرہاد، رانجھا، وغیرہ کی طرح نام پیدا کرے گا۔ اس لحاظ سے یہ شعر بے یقینی اور روحانی کمزوری کا نہیں، بلکہ توقع اور قوت کا ہے۔ (۱) (ج)۔

(۳) اگر ”پیدا ہوں“ کے معنی To Be Born لئے جائیں (اور گم ہوں = مر جائیں) تو اس شعر میں فلسفہ عشق ہے، کہ عشق برابر ہے پیدائش نو (Re birth) کے۔ گویا جو شخص عشق کی راہ چلا وہ دوبار پیدا ہوا۔ اس کے وجود سے تمام عیب تمام آلودگیاں دور ہو گئیں۔ اب وہ زندگی کا تجربہ دوبارہ حاصل کرے گا۔ عشق کی راہ چلنا نئی زندگی حاصل کرنا ہے (۳)۔

(۳)

خاروش لچھے ہیں آچھی بحث انھوں سے کیا رکھیں

موج زن اپنی طبع رواں سے جب ہم جیسے دریا ہوں

یہاں بھی پہلی چیز الفاظ کی رعایت اور مناسبت ہے۔ ملاحظہ ہو:

(۱) خار، لچھنا، موج زن، طبع رواں۔ دریا خاروش کو بہالے جاتا ہے۔ لچھنا اور بحث (بحث میں لچھنا) ”بحث“ کے ایک معنی ”زمین کھودنا“ بھی ہیں۔ ”بات کی کرید کرنا، اس کی تہ کریدنا“ تو اس کے معروف معنی ہیں ہی۔ دوسرے معنی کا تعلق شعر کے معنی سے براہ راست ہے، اور پہلے معنی کا تعلق بالواسطہ ہے، کیونکہ کانٹے بھی جب گھسنے چلتے ہیں تو زمین کھودتے ہیں، اور دریا بھی موج اور بہاؤ کی تیزی کے ذریعہ زمین میں گڈھے بنا لیتا ہے۔ ان باتوں کی بنا پر یہاں معنی کی صورت حال (۴) اور (۵) دونوں موجود ہیں۔

دوسری بات یہ کہ مصرع ثانی میں دو معنی ہیں۔ یہاں صورت حال (۱) (ب) اور (ج) کی ہے۔

(۲) جب ہم اپنی طبع رواں کے باعث دریا کی طرح موج زن ہوں۔
(۳) جب ہمارے جیسا دریا (یعنی ہم جیسا پر شور دریا) اپنی طبع رواں کی وجہ سے موج زن ہو۔

اب اس بات پر توجہ کریں کہ ”خاروش“ سے کیا مراد ہے؟ یہاں کئی امکانات ہیں:

(۴) معمولی درجے کے شعرا جو دریائے سخن کی سطح پر خاروش کی طرح بہتے پھرتے ہیں۔

(۵) وہ شعرا جو حکم سے برابری کے مدی ہیں۔ ان کی حیثیت خاروش جیسی ہے اور حکم دریا کی طرح ہے۔ دریا اپنی موج میں رواں ہے، اس کو فرصت کہاں کہ خاروش سے گفتگو کرے۔

(۶) مدی تو آپس ہی میں بحث میں لچھے ہوئے ہیں، یعنی ہر ایک اپنے مرتبے کی بلندی ثابت کرنے کے چکر میں ہے۔ ہم ان کے منہ کیا لگیں، ہم تو مثل دریا سے مواج رواں دواں ہیں۔

یہ تمام صورتیں نمبر (۳) کی ہیں۔ مزید دیکھئے۔ (۷) شاعر کی طبیعت کو دریا سے تشبیہ دیتے ہیں، اور کلام کی روانی کو بھی دریا سے تشبیہ دیتے ہیں (ملاحظہ ہو جلد سوم صفحہ ۱۱۵ تا ۱۱۷)۔ لہذا یہ معنی کی چوتھی صورت ہے۔

(۴)

ہم بھی گئے جاگہ سے اپنی شوق میں اس ہر جائی کے

عشق کا جذبہ کام کرے تو پھر ہم دونوں یکجا ہوں

یہاں مصرع اولیٰ کے معنی بظاہر یہ ہیں کہ ہم اپنا جگہ سے چلے گئے، یعنی آوارہ ہو گئے۔ لیکن

در اصل معنی حسب ذیل ہیں:

(۱) جگہ سے جانا یعنی بے سدا ہو جانا، اپنے آپے میں نہ رہنا۔ یعنی اس ہر جائی کے عشق نے ہم کو تن من سے بے خبر کر دیا۔ (۱) (الف)۔

ان معنی کا فائدہ اٹھا کر دوسرے مصرعے میں دونوں کے یک جا ہونے کی بات کہی لیکن یہاں بھی اصل صورت حال دیگر ہے۔

(۲) معشوق ہر جائی ہے، یعنی ہر جگہ ہے اور کہیں بھی نہیں۔ ہم اپنی جگہ پر ہیں نہیں۔

اس لئے عشق کا جذبہ کارگر ہو تو اسے کھینچ لائے، اور ہم ایک دوسرے سے ملیں۔

لیکن جب وہ کسی ایک جگہ پر ہوگا تو ہر جائی (= معشوق) کے مرتبے سے گر

جائے گا، اور ہم اپنی جگہ پر (اپنے آپ میں) آجائیں تو عاشق کے رتبے سے

گر جائیں۔ اس لئے پھر ہم لوگوں میں یک جائی کیا، عشق بھی نہ رہ جائے گا۔

(یعنی بظاہر جو مفہوم ہے، اصل مفہوم اس کا بالکل الٹا ہے۔) (۱) (ج)۔

اور آگے چلئے۔ ایک اور طرح سے الٹا مفہوم نکلتا ہے۔ (۱) (ج)۔

(۳) عشق کے جذبے ہی کی باعث ہم اس سے الگ ہوئے (اپنی جگہ سے گئے)۔

لہذا یہ ممکن ہی نہیں کہ عشق کا جذبہ کام کرے تو ہم دونوں یک جا ہو سکتے ہیں۔

(کہا کچھ ہے اور مفہوم کچھ نکل رہا ہے)۔

اب لفظ ”ہر جائی“ پر غور کریں۔ اس کے معنی ہیں ”وہ جو کسی ایک کا نہ ہو“۔ لیکن ہم دیکھ چکے

ہیں کہ اوپر معنی (۲) میں اس کو ”ہر جگہ موجود“ کے مفہوم میں بھی لے سکتے ہیں۔ دونوں مفہوم ایک جگہ

موجود ہیں، اور ایک دوسرے کے مخالف، بلکہ متضاد ہیں۔ (جو کسی کا نہ ہو/ وہ جو ہر جگہ ہو، یعنی سب کا

ہو)۔ لیکن سوال یہ ہے کہ اس سے اصل مراد کیا ہے؟

(۴) ہر جائی سے مراد دنیاوی معشوق (مجازی) ہے۔

(۵) ہر جائی مراد معشوق حقیقی ہے۔ اللہ تعالیٰ سب کا ہے، اور ہر جگہ ہے۔ میر، دیوان دوم۔

کہے ہے ہر کوئی اللہ میرا

عجب نسبت ہے بندے میں خدا میں

یہ دونوں معنی ابہام کی صورت (۳) پیش کرتے ہیں۔ اب ایک اور نکتہ ملاحظہ ہو۔

(۶) ”کام“ کے معنی ”جنس یا عشق کا جذبہ“ بھی ہیں، اور ”مقصد“ بھی۔ پھر جاگ،

جانا، ہر جائی، یک جا، ان میں مراعات النظیر ہے۔ ”کام“ اور ”عشق“ میں ضلع

کا تعلق ہے (۵)۔ ”ہر جائی“ اور ”جاگہ سے جانا“ میں ضلع کا لطف ہے، لیکن

ہر جائی کی خاطر اپنی جگہ چھوڑ دینے میں طرز کا خوبصورت تناؤ بھی ہے۔

(۵)

کوئی طرف یاں ایسی نہیں جو خالی ہووے اس سے میر

یہ طرف ہے شور جس سے چار طرف ہم تنہا ہوں

اس شعر پر مفصل گفتگو ۱/۷۳۰ پر ملاحظہ ہو۔

یہ بات آپ کی توجہ چاہتی ہے کہ یہاں میں نے چودہ اشعار معنی آفرینی کی بحث کے لئے

منتخب کئے، لیکن خود میرے انتخاب میں ان میں سے ایک ہی شعر آسکا۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ میں نے

انتخاب میں وہ شعر لئے ہیں جو معنی کے فوہ میں ان تیرہ شعروں سے بھی زیادہ ہیں۔ یا پھر وہ شعر ہیں جن

میں معنی آفرینی کے ساتھ، یا اس کے بجائے، دوسری صفات ہیں۔ معنی کی کثرت کے باوجود یہ تیرہ اشعار

میر کے معیار سے غیر معمولی طور پر بلند رتبہ نہیں ہیں۔ اگر اس درجے کے اشعار کو انتخاب میں لینا ہوتا تو کم

سے کم دو تہائی کلیات انتخاب میں آجاتا۔ میر کو بڑھنے کا صحیح طریقہ نہ جاننے ہی کے باعث فراق صاحب

بے چارے کو میر کے یہاں ”قدراول“ کے شعروں کی تعداد ”غالباؤ حنائی تین سو یا اس سے کچھ کم یا زیادہ“

نظر آئی۔ (گنتی کا یہ انداز بھی لائقِ داد ہے)۔ اور ”نہایت اچھے اشعار کی تعداد“ انھیں ”تین ہزار اشعار

سے کم“ نہ معلوم ہوئی۔ عالم یہ ہے کہ فراق صاحب کے یہاں (اور فراق ہی کیا فانی اور یگانہ تنک کے

یہاں) مشکل سے کوئی کوئی شعر ایسا نکلے گا جس میں معنی آفرینی اس درجے کی اور اتنی ہو جتنی میر کے

زیر نظر چودہ شعروں میں ہے۔ اور یہ بھی ملحوظ رکھئے کہ یہاں میں نے معنی کے صرف اول و دوم درجے تک

بحث کو محدود رکھا ہے۔ ان اشعار کی ”معنویت“ (یعنی انسانی صورت حال کے لئے ان کی اہمیت) پر زیادہ

توجہ نہیں صرف کی ہے۔ اس طریق کار پر صرف اس دباچے میں نہیں، بلکہ پوری کتاب ہی میں عمل درآمد

کیا گیا ہے۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ میں نے حتی الامکان معنی کے معروضی وجود کو ثابت کرنا چاہا ہے۔ اب اس معروض سے کیا کیا موضوعی، ذاتی، معنویت اور اہمیت کے پہلو نکلتے ہیں، یہ ہر پڑھنے والے کا ذاتی معاملہ ہے۔ موضوعی معنویت آفاقی نہیں ہوتی۔ اگرچہ اس کا آفاقی نہ ہونا اس کی خوبصورتی اور اہمیت کو کم نہیں کرتا، لیکن وہ ثبوت کے ماوراء ہوتی ہے۔ اس کے برخلاف میرا طریق کار ثبوت کے بغیر معنی کے وجود سے انکار کرتا ہے۔ یہ بات الگ ہے کہ وہ معنی میں نے برآمد کئے ہیں، اور یہ ممکن ہے کہ کوئی دوسرا قاری انہیں برآمد نہ کر سکے، یا نہ کرنا چاہے۔ لیکن جو بھی معنی میں نے برآمد کئے ہیں، متن میں ان کے وجود کو میں نے ثابت ضرور کر دیا ہے۔ کوئی یہ نہیں کہہ سکتا کہ متن ان سے خالی ہے اور میں نے ان کا بوجھ متن پر ناقص ہی لا دیا ہے۔

باب سوم

تصور کائنات

”تصور کائنات“ سے نظریہ حیات، فلسفہ سیاست، زندگی کے لئے لائحہ عمل، وغیرہ مراد نہیں۔ تصور کائنات کا براہ راست تعلق مذہب، سیاست یا فلسفہ حیات سے نہیں ہوتا۔ تصور کائنات اور تہذیب میں البتہ چولی دامن کا ساتھ ہے۔ ایک کے بغیر دوسرے کا وجود نہیں۔ چونکہ ایک تہذیب کئی مذاہب اور نظریہ ہائے حیات میں مشترک ہو سکتی ہے، اس لئے تصور کائنات بھی مختلف مذاہب میں مشترک ہو سکتا ہے۔ اور چونکہ شاعری بنیادی طور پر تصور کائنات کا اظہار ہوتی ہے، لہذا یہ ممکن ہے کہ جب کوئی شخص کسی غیر زبان میں شاعری لکھے تو شاعری کی حد تک وہ اس تصور کائنات کو قبول کر لے جس کا اظہار اس زبان کی شاعری میں ہوا ہے۔ اسی طرح، یہ بھی ممکن ہے کہ کوئی شخص کسی زبان سے بخوبی واقف ہو، لیکن وہ زبان جس تہذیب اور جس تصور کائنات کا اظہار کرتی ہے، اس سے واقف نہ ہو۔ یا واقف تو ہو، لیکن وہ اسے عارضی طور پر بھی قبول کرنے کو تیار نہ ہو۔ ایسی صورت میں وہ شخص اس زبان میں شعر کہنے سے (یعنی ایسا متن بنانے سے، جسے اس زبان کے بولنے والے شاعری کے طور پر قبول کر لیں) قاصر رہے گا۔ فراسوے فرنگی کے کلام سے کوئی شخص یہ اندازہ نہیں کر سکتا کہ اس کا مصنف کتنا عیسائی مذہب کا اور فرانسیمی نژاد ہے۔ دوسری بات یہ کہ جب مختلف شعرا میں تصور کائنات مشترک ہو تو ان کا کلام آپس میں مشابہ ہوگا۔ اور اگر تصور کائنات کے ساتھ ساتھ رسمیات فن بھی مشترک ہو، تو صاف معلوم ہوگا کہ یہ شعر ایک ہی سلسلے کے ہیں۔

مثال کے طور پر، طالب اور مطلوب کی وحدت کا مضمون صوفیانہ/مذہبی انداز میں، اور جسمانی

عشقیہ، یا محض عشقیہ انداز، میں بیان ہو سکتا ہے۔ تہذیبی اقدار اور تصور کائنات کی وحدت کے باعث مختلف انداز، اسلوب اور انداز نظر کے باوجود، اور اختلاف عقائد و ملت کے باوجود، فارسی اردو شعرا کے یہاں اس مضمون کے بیان میں حیرت انگیز تسلسل و توافق نظر آتا ہے۔ سب سے پہلے مولانا روم سے منسوب نعتیہ مستزاد کو دیکھیں۔ اس میں مشکل کے مطلوب یعنی (پیغمبر اسلام) اور خلیفہ کے مطلوب (اللہ تبارک تعالیٰ) اور خود مشکل میں وحدت کا بیان اس طرح ہے کہ طریقت کی راہیں شریعت کی سرحدوں کے باہر نکلتی نظر آتی ہیں۔ خود روی کو اس بات کا خیال ہے کہ جیسا کہ انھوں نے مقطعات میں کہا بھی ہے۔

ہر لحظہ بہ شکلی بت عیار برآمد دل برد و نہاں شد
ہر دم بہ لباس دگر آں یار برآمد گمہ پیرو جواں شد
خود کوزہ و خود کوزہ گرو خود گل کوزہ خود رند سب کوش
خود بر سر آں کوزہ خریدار برآمد بشکست درواں شد
یا اللہ کہ او بود کہ می آمد و می رفت ہر قرن کہ دیدی
تا عاقبت آں شکل عرب دار برآمد داراے جہاں شد
حقا کہ ہم او بود کہ می گفت انا الحق در صوت الہی
منصور نہ بود او کہ بر آں دار برآمد ناداں بہ گماں شد
ایں دم نہ نہاں است بہ میں گرتو بصری از دیدہ باطن
این است کزو ایں ہمہ گفتار برآمد در دیدہ بیاں شد
روی سخن کفر نہ گفتست و نہ گوید مگر مشویش
کافر شدہ آں کس کہ بہ انکار برآمد از دوزخیان شد

رومی کے کوئی سو برس بعد دور دراز ہندوستان میں مسعودیک، اور مسعودیک کے کوئی دو سو برس

بعد پھر ہندوستان میں خواجہ علی اکبر مودودی کو سنئے۔

عارف و معروف بہ معنی یکیت

آں کہ خدا را بہ شناسد خداست

(مسعودیک)

صوفی با صفا منم عرش منم سرا منم
ارض منم سما منم بندہ منم خدا منم
من کہ علی اکبرم مظہر نور حیدرم
گرچہ بہ جرم اصغرم جام جہاں نما منم
بے من و بے تو من تو ام درمن و در تو تو منی
نے من و نے تو درمیاں ما منم و شاما منم

(خواجہ علی اکبر مودودی)

رومی کی پیدائش خراسان کی تھی۔ ان کی زندگی کا بڑا حصہ قونیہ (ترکی) میں گذرا۔ مسعودیک
نظام ترک تھے اور فیروز شاہ تغلق کے قریبی قرابت دار۔ عجب نہیں کہ وہ ترکستان یا ازبکستان میں پیدا
ہوئے ہوں۔ ان کی زیادہ تر زندگی دلی میں گذری اور غالباً دکن میں انھیں سزائے موت ملی۔ خواجہ علی اکبر
مودودی کا تعلق حضرت مودود چشتی کے خاندان سے تھا۔ ان کی زندگی کا زیادہ تر حصہ لہ آباد میں گذرا۔
تینوں الگ الگ ماحول اور رسم و رواج کے پروردہ تھے۔ ان میں تصوف (جو اصلاً تصور کائنات ہے)
مشترک تھا۔ میرزا عبدالقادر بیدل تقریباً سو فی صدی ہندوستانی تھے۔ بہار میں پیدا ہوئے، بہار اور اڑیسہ
میں پلے بڑھے۔ قحط میں بھی رہے، جہاں انھوں نے رشی مینوں کی صحبت اٹھائی۔ زندگی کا بڑا حصہ دلی
میں گزارنے کے بعد وہیں مدفون ہوئے۔ ”نکات الشعرا“ میں میر نے بیدل کا اردو شعر نقل کیا ہے۔

جب دل کے آستان پر عشق آن کر پکارا

پردے سے یار بولا بیدل کہاں ہے ہم میں

میر درد نے وحدت طالب و مطلوب کے مضمون کو عشقیہ رنگ میں بھی کہا اور صوفیانہ رنگ

میں بھی۔

(۱) بسا ہے کون ترے دل میں گلبدن اے درد

کہ بو گلاب کی آئی تیرے پیسے سے

(۲) شخص و عکس اس آئینے میں جلوہ فرما ہو گئے

ان نے دیکھا اپنے تئیں ہم اس میں پیدا ہو گئے

میر درد و صبح انسل نجیب الطرفین سید عالی مقام صوفی صافی اور نازش اہل اسلام تھے۔ فراسوے فرنگی (وفات ۱۸۶۱) نسلاً فرانسیسی رومن کیتھولک تھے۔ ان میں اور میر درد میں بظاہر کچھ مشترک نہ تھا۔ اب یہ شعر سنئے۔

یوں ہم آغوش ہوں پری کے ساتھ
جس طرح جسم ہووے جی کے ساتھ

جلنے دل کی فراسو کر کے سیر
موسی طور ہو گئے ہیں ہم

فراسو کا شاعرانہ مرتبہ میر درد سے بہت فروتر ہے۔ لیکن رویے اور طرز نگہداری کے اعتبار سے ان کا پہلا شعر درد کے منقولہ بالا شعروں میں سے پہلے شعر، اور دوسرا شعر، درد کے دوسرے شعر کے مقابل ہے۔

سوامی رام تیرتھ المتخلص بہ رام (وفات ۱۹۰۶) اقبال کے دوست تھے اور اپنے وقت کے مشہور ویدانتی اور ہندو مذہب کے بہت بڑے شارح۔ سوامی رام تیرتھ کی ایک غزل کے چند اشعار پر سلسلہ ختم کرتا ہوں۔

یہ سیر کیا ہے عجب انوکھا کہ رام مجھ میں رام میں ہوں
بغیر صورت عجب ہے جلوہ کہ رام مجھ میں رام میں ہوں
مرقع حسن و عشق ہوں میں مجھی میں راز و نیاز سب ہیں
ہوں اپنی صورت پہ آپ شیدا کہ رام مجھ میں رام میں ہوں
زمانہ آئینہ رام کا ہے ہر ایک صورت سے ہے وہ پیدا
جو چشم حق میں کھلی تو دیکھا کہ رام مجھ میں رام میں ہوں
علی التواتر ہے پاک جلوہ کہ دل بنا برق طور سینا
تڑپ کے دل یوں پکار اٹھا کہ رام مجھ میں رام میں ہوں

اس بحث کو ختم کرنے کے پہلے میں یہ بات واضح کرنا ضروری سمجھتا ہوں کہ تصور کائنات کا تعلق تہذیب، تاریخ اور روایات سے ہے۔ مذہب بعض اوقات ان چیزوں سے مختلف

بھی ہو سکتا ہے۔ اوپر ہم نے رومی اور سوامی رام تیرتھ کو پڑھا اور دیکھا کہ اختلاف مذہب کے باوجود ان کی باتوں میں مماثلت ہے۔ تصور کائنات بسا اوقات اختلاف مذہب کو نظر انداز کر دیتا ہے مولانا روم سے منسوب مستزاد کے جواب میں حضرت شاہ نیاز بریلوی کے مستزاد سے حسب ذیل اقتباسات ملاحظہ ہوں۔

کہ شعلہ نورے شدہ بر طور بر افتاد تا خلق بترسد
کہ نار شدہ صورت گلزار بر آمد بخلقت وریاں شد
کہ مصحف و قرآن گئے بید پران است کہ دانہ تسبیح
کہ تار شدہ صورت زنار بر آمد از کفر نشان شد
کہ نرم دل و صاحب اخلاق حمیدہ تمثال محمد
کہ بر صفت ظالم و خونخوار بر آمد قاتل زماں شد

مندرجہ بالا مثالوں سے ثابت ہے کہ اگر شعر کی رسومیات اور تصور کائنات دو شاعروں کے درمیان مشترک ہو تو ان کی شاعری میں آپسی مضمومیت (mutual-comprehensibility) ہوتی ہے، چاہے ان شعرا کا تعلق مختلف ماحول اور پس منظر سے کیوں نہ ہو۔ دوسری بات یہ کہ اگرچہ کسی شاعری کا بڑا حصہ اسی وقت با معنی ہو سکتا ہے جب ہم اسے اس رسومیات اور شعریات کی روشنی میں پڑھیں جس کے تحت وہ متن خلق کیا گیا ہے، لیکن اس کی بعض تفصیلات ہم پر اسی وقت کھل سکتی ہیں جب ہم اس تصور کائنات سے واقف ہوں جو اس متن کے لئے خاموش بنیاد کا حکم رکھتا ہے۔ مثلاً بہت سے نئے لوگوں کی سمجھ میں یہ بات نہیں آتی کہ ہماری غزل میں رنج و غم اور نارسائی پر اس قدر زور کیوں ہے؟ دراصل اس کا تعلق ہمارے تصور کائنات میں ہے، جس کی رو سے درد مند کی ضروری ہے، تاکہ دل پر روحانی اقدار روشن ہو سکیں (ملاحظہ ہو ۱۵۵/۲، ۱۹۳/۱) اور زندگی کا اصل مقصد رضا مطلوب ہے۔ اگر مطلوب کی رضا اسی میں ہے کہ دوری ہو اور ہم پر رنج گزرے، تو یہی عین مقصود ہے۔ (ملاحظہ ہو اس جلد کی تہذیب صفحہ ۵۷ تا ۵۹)۔ جب تک یہ باتیں نہ معلوم ہوں، کلاسیکی غزل کا یہ انتہائی اہم عنصر ہمارے لئے بڑی حد تک بند کتاب کی طرح رہے گا۔

گذشتہ جلد کے دیباچے میں جو نقشہ میں نے پیش کیا ہے، اس میں ”تصور کائنات“ کے تحت

حسب ذیل باتیں درج ہیں (صفحہ ۱۰۲):

- (۱) استعاراتی دنیا حقیقی ہے
- (۲) فرد کو مرکزی حیثیت نہیں
- (۳) آفاق کا مطالعہ چاہئے نہ کہ انفس کا
- (۴) کائنات غیر تبدیل پذیر ہے

استعاراتی دنیا کے حقیقی ہونے کے بارے میں بہت سی بحث ہم استعارے کے ذیل میں دیکھ چکے ہیں۔ اس کا اعادہ یہاں فضول ہوگا۔ چند باتیں جو ابھی تک سامنے نہیں آئی ہیں، یہاں عرض کرتا ہوں۔ سنسکرت اور عربی شعریات میں استعارے کی بحث کونشانیات (Semiology) کے تحت بھی رکھا جاسکتا ہے۔ نشانیات کا بنیادی اصول یہی ہے کہ شے اور نشان میں فرق نہیں، کیونکہ شے خود نشان ہے۔ اگر استعارہ اپنے اندر اصل معنی رکھتا ہے، اور عام خیال کے بموجب ”متخل معنی“ (transferred meaning) کا حامل نہیں، تو پھر استعارہ کو نشان کا ہم معنی کہا جاسکتا ہے۔ اس طرح، استعارہ اور حقیقت (جیسی کہ وہ نظر آتی ہے) میں کوئی فرق نہیں رہ جاتا۔ جب نطفہ (Neitzsche) نے کہا تھا کہ سچائی کچھ نہیں وہ محض (بے جان) اشیاء کو انسانی پیمانے میں ڈھالنے، مجاز مرسل، اور استعاروں کی چلتی پھرتی فوج ہے، تو اس کی مراد یہ تھی کہ ہم حقیقت کو نہیں جان سکتے۔ ہم اسے صرف مختلف طریقوں سے بیان کر سکتے ہیں۔ اور ہمارا بیان لامحالہ استعاراتی ہوگا (لہذا مبنی بر حقیقت نہ ہوگا)۔ لیکن ایک مجاز کو اگر دوسرے مجاز نہیں، بلکہ حقیقت کے برابر قرار دیا جائے، تو یہ مشکل باقی نہیں رہتی۔ ممکن ہے ہر شخص اپنی حقیقت کے لئے اپنی طرح کا مجاز واضح کرے۔ لیکن جب تک معنی (Reality) کا ظہور صورت (Appearance) کے بغیر ناممکن قرار دیا جائے گا، تب تک معنی اور صورت کی وحدت بھی کسی نہ کسی سطح پر ممکن ہوگی۔

آئینہ ہو کہ صورت معنی سے ہے لبالب

راز نہان حق میں کیا خود نمایاں ہیں

(میر، دیوان اول)

بعض لوگوں نے مصرع اولیٰ کی قرأت ”آئینہ ہو کہ صورت“ لکھی ہے۔ اس قرأت کی رو

سے صورت اور معنی کی وحدت کا اصول اور بھی واضح ہو جاتا ہے۔ میر کو پھر سنئے۔

صورت پذیر ہم بن ہرگز نہیں وے معنی

اس رمز کو و لیکن معدود جانتے ہیں

(دیوان اول)

اس بات کی تصدیق کے لئے، کہ معنی اور صورت (حقیقت اور استعارہ) کی وحدت کے تصور کا صرف اتفاقاتی میر کے یہاں نہیں آگیا ہے، بلکہ پوری تہذیب میں جاری و ساری ہے مندرجہ ذیل رباعیاں ملاحظہ ہوں۔ عمر خیام سے منسوب رباعی ہے۔

ما لعلک انیم و فلک لعبت باز

از راہ حقیقتی نہ از راہ مجاز

باز بچہ ہی کلیم بر قطع وجود

رقیم بہ صندوق عدم یک یک باز

یہاں ہم صاف دیکھتے ہیں کہ انسان = ”کٹھ پتلی“ اور آسمان = ”کٹھ پتلی والا“ استعاراتی بیان ہے۔ لیکن شاعر نے ان کو استعارہ نہیں بلکہ نشانیاتی مساوات (Semiotic equation) قرار دیا ہے، اور صاف صاف کہا ہے کہ انسان = ”کٹھ پتلی“ اور آسمان = ”کٹھ پتلی والا“ مجاز (استعارہ) نہیں، بلکہ حقیقت ہے۔ خیام کے کوئی سات سو برس بعد ایران ویشاپور نہیں، بلکہ لاہور و دہلی میں محمد افضل سرخوش کے شاگرد سوامی بھوپت رائے بنیم ہیرا لگی کہتے ہیں۔

دریا در موج موج اندر دریاست

در ذات و صفات حق تفاوت ز کجاست

اے محو حقیقت نظر اٹکن بہ مجاز

بے رنگ بے رنگ چہاں جلوہ نماست

یہاں بھی بالکل صاف کہا جا رہا ہے کہ ذات و صفات حق تو ایک ہیں ہی، حقیقت اور مجاز بھی ایک ہیں، کیونکہ بے رنگ (ذات حق) اپنا جلوہ صدرنگی میں نمایاں کرتی ہے۔ لہذا بے رنگی (= حقیقت) اور صدرنگی (مجاز) ایک ہی ہیں۔ (یہ غلط رکھے کہ استعاراتی معنی کو ہمارے یہاں مجازی معنی کہتے ہیں۔)

سبک ہندی کی شاعری میں (وہ فارسی ہو یا اردو)، ”چشمیل“ یا ”دلیل“ اسی لئے اہم ہے کہ حقیقت اور استعارہ ایک ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ یہاں حقیقت کو استعارے پر دلیل لاتے ہیں، مثلاً۔

(۱) سعی بہر راحت ہمسایہ ہا کردن خوش است

بشنود گوش از برائے خواب چشم افسانہ ہا

(غنی کاشمیری)

ہمسائے کے آرام کے لئے سعی کرنا اچھا ہے۔ یہ اصول حقیقت ہے۔ اس پر دلیل یہ استعارہ ہے کہ کان اس لئے افسانہ سنتا ہے کہ آنکھ (سوکرا) آرام پائے۔

(۲) قلعت ہروں نہ رفت دے از دیار ما

زخمی ز تیغ شمع قد شام تار ما

(کلم ہمدانی)

ہمارے گھر سے اندھیرا کبھی رخصت نہیں ہوتا۔ یہ حقیقت ہے (اگرچہ یہ خود استعارہ بھی ہے)۔ اس پر دلیل یہ لائے ہیں کہ شمع کی لو، جو شمع تیغ ہے، تاریک شام کو زخمی کر کے ہمارے گھر میں ڈال دیتی ہے۔ ظاہر ہے کہ جب شام زخمی ہوگئی تو اس کے کہیں آنے جانے کا سوال نہیں۔ لہذا اندھیرا ہمارے گھر سے کبھی رخصت نہ ہوگا۔ یہاں دوسرے مصرعے میں استعارہ در استعارہ کو ہر بار حقیقت کے طور پر استعمال کر کے اسے مصرعِ اولیٰ کے بیان پر دلیل ٹھہرایا ہے، اور مصرعِ اولیٰ خود استعارہ ہے۔

(۳) شراب تلخ از انگور شیریں خوب ی آید

نبا شد تا خرد کامل جنوں کامل نمی گردد

(صائب)

یہاں مصرعِ اولیٰ حقیقت پر مبنی بیان ہے۔ اسے مصرعِ ثانی کے استعاراتی بیان کی دلیل کے لئے لائے ہیں۔ یا اگر مصرعِ ثانی کو حقیقت مانے تو مصرعِ اولیٰ استعارہ ہے!

(۴) کسی کا کب کوئی روز سید میں ساتھ دیتا ہے

کہ تاریکی میں سایہ بھی جدا رہتا ہے انساں سے

(ناخ)

مصرعِ اولیٰ کے استعارے پر دلیل مصرعِ ثانی کے بیان حقیقت سے آئی ہے۔ مزید ملاحظہ ہو۔

(۵) پاکان ازل کو نہیں پروا اے مربی

عیسیٰ کو ضرر کچھ نہ ہوا بے پداری سے

(ناخ)

اس شعر میں بھی مصرعِ اولیٰ کے استعاراتی بیان پر مصرعِ ثانی کے بیان حقیقت کو دلیل ٹھہرایا ہے۔ اگر یہ خیال گذرے کہ ناخ وغیرہ تو تھے ہی ”غیر ذمہ دار“ لوگ، ان سے ایسی باتیں بعید نہیں، تو یہ چند اشعار دوسرے لوگوں کے سنئے۔

(۶) ہم چشم ہے ہر آبلہ پا کا مرا اشک

از بس کہ تری راہ میں آنکھوں سے چلا ہوں

(۷) نیاز ناخواں کیا ناز سرد قد سے برآوے

مثل مشہور ہے یہ تو کہ دست زور بالا ہے

(۸) اس کے خیال خط میں کسے یاں دماغ حرف

کرتی ہے بے مزہ جو قلم کی صریح ہو

(۹) پھولوں کے نکس سے نہیں جوے چمن میں رنگ

گل بہ چلے ہے شرم سے اس منہ کی آب ہو

شعر (۶) میں مصرعِ ثانی استعارہ ہے اور اسے مصرعِ اولیٰ کی دلیل ٹھہرایا گیا ہے، جو مبنی بر حقیقت بیان کا حکم رکھتا ہے۔ شعر (۷) میں بھی وہی حال ہے۔ شعر (۸) کے مصرعِ اولیٰ میں استعاراتی بیان کو واقعی بنا کر پیش کیا ہے اور مصرعِ ثانی، جو مبنی بر حقیقت ہے، اسے مصرعِ اولیٰ کی دلیل ٹھہرایا ہے۔ شعر (۹) میں وہی طرزِ گذاری ہے جو شعر (۱) میں ہے۔ یہ تمام اشعار ناخ یا آتش یا ذوق کے نہیں، میر کے ہیں (۶) و (۷) دیوانِ اول۔ (۸) و (۹) دیوانِ دوم۔ اب میر سے سو برس بعد کے لوگوں کو سنئے۔ یہ وہ لوگ ہیں جن میں کلاسیکی شعریات پوری طرح مشکل نہیں، لیکن اس ناقص و کائنات ضرور پوری طرح کارفرما ہے۔

(۱۰) جو دل و جگر جلانے تو سخن نے کی روانی

جو گلوں نے جوش کھایا تو کہیں گلاب نکلا

یہ شعر قدربلگرامی (۱۸۸۳ء تا ۱۸۸۴ء) شاعر غالب کا ہے۔ مندرجہ ذیل شعر وحید اللہ آبادی (۱۸۲۹ء تا ۱۸۹۲ء) شاعر دیشور لہ بادی شاعر داتش کا ہے۔

(۱۱) ہزاروں پردوں میں روشن ہیں مثل جلوہ مہر

نہ چھپ سکیں گے کبھی پردہ غبار میں ہم

اور مندرجہ ذیل شعر بہرام جی جاماسپ جی بہرام (۱۸۴۸ء تا ۱۸۹۵ء) کا ہے۔

(۱۲) دیدہ بیدار سے عالم ہوا ہے سب مطیع

پوریائے فقر رنگ مند کھواب ہے

متذکرہ بالا تین صاحبان کو صف اول کا شاعر نہیں کہہ سکتے۔ ان کے زمانے میں انگریزی پلغار بھی پورے زوروں پر تھی، اور ہندو اسلامی اقدار (جن کے یہ پاسدار تھے) مشکوک ہو چکے تھے۔ لیکن یہ لوگ اپنی شعری روایت سے کم و بیش آگاہ تھے، اور ان کا تصور کائنات ابھی (مثلاً) وہی تھا جو غالب کا تھا۔ اوپر کے تین شعر محض مشن نمونہ از خروارے ہیں۔ خیام سے لے کر بہرام تک تمام مثالوں سے صاف ثابت ہے کہ استعارہ بمنزلہ حقیقت ہے، یہ اصول کلاسیکی شریات اور تصور کائنات دونوں میں جاری و ساری تھا۔

ہماری داستانوں میں بھی یہی اصول طلسمی مقامات اور جادو گروں کے تعمیر کردہ طلسموں کے ذریعہ ثابت ہوتا ہے۔ طلسم تو خیالی اور فرضی ہیں (یعنی ”حقیقی“ دنیا کا استعارہ ہیں۔) لیکن ان میں ہر چیز ”حقیقی“ دنیا جیسی ہوتی ہے۔ حتیٰ کہ یہ بھی ہو سکتا ہے کہ طلسم کے اندر ”حقیقی“ دنیا فرضی معلوم ہو۔ (ملاحظہ ہو ۶۷/۲)۔ پھر یہ کہ طلسم کے اندر بھی طلسم ہوتے ہیں، یعنی طلسم ظاہر اور طلسم باطن۔ طلسم باطن کا طلسم ظاہر سے وہی رشتہ ہے جو ”حقیقی“ دنیا کا طلسم سے ہوتا ہے۔ یعنی طلسم ظاہر کے رہنے والے طلسم باطن میں داخل نہیں ہو سکتے جب تک انہیں اجازت یا تسخیر نہ ہو۔ اجازت یا تسخیر کے بغیر عام حالات میں ”حقیقی“ دنیا والوں کو طلسم کی خبر نہیں ہوتی۔ گویا طلسم ان کے سامنے ہوتا ہے لیکن وہ بے خبر رہتے ہیں۔ استعارہ بھی ایسی ہی حقیقت ہے کہ جب تک شاعر ہمیں اس سے آگاہ نہ کرے ہمیں اس کی خبر نہیں ہوتی۔

فلکشن نگار کی حیثیت سے فلوئیئر (Gustave Flaubert) کی تمنا یہ تھی کہ مصنف اپنی تصنیف میں اس طرح ہو جیسے کائنات میں خدا، کہ اس کا عمل دخل ہر جگہ ہو، لیکن وہ کہیں دکھائی نہ دے۔ ڈراما نگار کی سی لاشخصیت کی یہ تلاش ناول کی صرف تکنیک کو کامل و اکمل کرنے کی غرض سے نہ تھی۔ بلکہ

فلوئیئر کو یہ بھی امید تھی کہ اس طرح، جب وہ اپنی شخصیت کو بالکل پس پشت ڈال کر دنیا کو دیکھے گا تو وہ حقیقت کو اپنے اصل رنگوں میں دیکھ سکے گا۔ فلوئیئر کا یہ خواب تو نہ پورا ہو سکا، لیکن غلطی کے زیر اثر مغربی دنیا نے اپنی اس ناکامی کو ضرور قبول کر لیا کہ سچائی محض استعارہ ہے، اس کی کوئی واجب، مطلق حیثیت نہیں۔ اسی لئے فلوئیئر کے کوئی سو سال بعد راب گرے (Alain Robbe Grillet) نے یہ کہہ کر صبر کیا کہ تصنیف ہی حقیقت ہے، اس کے آگے کچھ نہیں۔ یعنی حقیقت وہی ہے جو میں بناؤں۔

یہ مشکلیں نہ پیدا ہوں اگر استعارے کو حقیقت کا نمائندہ نہیں، بلکہ خود حقیقت قرار دیا جائے۔ اس پس منظر میں یا کہ سن کا یہ قول بھی غیر ضروری ہو جاتا ہے کہ استعارہ لفظ کی جگہ لفظ رکھنے کا نام ہے (word-for-word substitution) اور مجاز مرسل ایک لفظ سے دوسرے لفظ تک پہنچنے اور پہنچنے لفظ کو ترک کرنے (word-to-word displacement) کا عمل ہے۔ جب وہ لفظ جو ایک لفظ کی جگہ رکھا گیا، خود بھی حقیقت کا حامل ہے، تو اس حقیقت سے بھی استعارہ بن سکتا ہے۔ لہذا مجاز مرسل بھی استعارہ ہی ہے۔ اس کو ایک اور طرح سے دیکھنا ہو تو شیخ اکبر جی الدین ابن عربی کے اس بیان پر غور کریں کہ ”ہر شخص کا ایک طریق ہوتا ہے، جس پر وہ اور صرف وہی گامزن ہوتا ہے۔ لیکن یہ طریق، گام زنی ہی سے حاصل ہوتا ہے۔“ یعنی یہ طریق کوئی ایسی شے نہیں جس کے بارے میں پہلے سے معلوم ہو، اور تب کوئی اس پر گامزن ہو سکے۔ گام زنی ہی طریق ہے، اور طریق ہی گام زنی ہے۔

مندرجہ بالا صورت حال میں آندرے مالرو (Andre Malraux) کا یہ تقاضا ہمارے کلاسیکی شاعر اور شعر کے لئے بے معنی ہو جاتا ہے کہ فن کار کا پہلا عمل یہ ہے کہ وہ ”دیوتاؤں“ پر انگشت الزام اٹھائے جو ”انسانیت کو اپنی چاکری میں مقید رکھتے ہیں۔“ کلاسیکی شاعر کی نظر میں انسان اس کائنات میں اجنبی ہے۔ مذہب اور روحانیت وغیرہ اس کی رہنمائی کے لئے ہیں، لیکن انسان بطور فرد اکیلا ہے۔ اس کی اپنی کوئی اہمیت نہیں، مگر جو خدا چاہے۔ حتیٰ کہ بقول ابن حنیہ، اگر کوئی شخص کسی شاعر کا ممدوح ہے تو اس لئے کہ خدا نے اس (ممدوح) کی توقیر چاہی تھی۔ اور اگر کوئی شخص کسی شاعر کا مجھو ہے تو اس لئے کہ خدا نے اس (مجھو) کی تذلیل چاہی تھی (”کتاب الشعر و الشعراء“۔) انسان اشرف المخلوقات سمی، لیکن وہ کائنات یا نظم کائنات میں مرکزی حیثیت نہیں رکھتا۔ کائنات میں بہت سی چیزیں ہیں جن کے اہم ار انسان پر نہیں کھنکے۔ اور جب انسان کے پاس کائنات کا پورا علم نہیں تو وہ مرکز کائنات نہیں، بلکہ

کائناتی قوتوں کے رحم و کرم پر ہے۔ یہاں فن کار ناظم کائنات پر انگشت الزام اٹھانے کے بجائے بہت سے بہت یہ کہہ سکتا ہے۔

ناحق ہم مجبوروں پر یہ تہمت ہے مختاری کی
چاہتے ہیں سو آپ کریں ہم کو عبث بدنام کیا

(میر، دیوان اول)

اس طرز یہ احتجاج میں اقبال (acceptance) بھی ہے، کہ کرنے والا کرتا رہے گا، اور ہم، جو مجبور ہیں، اس بات میں بھی مجبور ہیں کہ ہم پر مختاری کی تہمت لگتی رہے۔ ورنہ سچ یہ ہے کہ یہاں سب اعمال اضطرابی ہیں۔

راہ کی کوئی مستانہ تھا رستے میں مانند جس
شور سا کرتے جاتے تھے ہم بات کی کس کو طاقت تھی

(میر، دیوان چہارم)

صبح اور خورشید کی مانند میرے جیب کو
چاک کا موجب ہے تو ہی تو ہی اسباب رفو

(درو)

کانٹ (Emmanuel Kant) نے ایک بار تین سوالوں میں انسانی تامل اور تفکر کا نچوڑ رکھ دیا تھا۔ کچھ عجیب نہیں کہ ان سوالوں کے جواب میں جو کچھ کہا جائے اسے ہم عجیب کا تصور کائنات قرار دیں۔ کانٹ کے سوالات ہیں:

میں کیا کچھ جان سکتا ہوں؟

مجھے کیا کرنا چاہئے؟

میں کیا امید کر سکتا ہوں؟

ہماری کلاسیکی غزل میں جو تصور کائنات ملتا ہے، اس کی روشنی میں ان سوالوں کے جواب ہم یوں بیان کر سکتے ہیں:

میرے علم کی کوئی حد نہیں مگر جو خدا چاہے۔

مجھے وہ کرنا چاہئے جس کی توفیق مجھے خدا دے۔

مجھے علم نافع اور عمل مقبول کی امید کرنا چاہئے۔

حضرت بابا فرید گنج شکر نے حضرت نظام الدین اولیا سلطان جی کو رخصت کرتے وقت دعا دی تھی کہ اللہ تمہیں دونوں دنیاؤں میں سعید کرے اور تمہیں علم نافع عمل اور مقبول عطا کرے۔ اس دعا میں مرکزی نکتہ یہی ہے کہ انسان، کوئی بھی انسان، اعانت خداوندی کے بغیر کچھ نہیں پاسکتا، کچھ بھی نہیں جیت سکتا۔ اور جب ایسا ہے، تو اس تصور کائنات میں ایک طرح کی اشرافیت (elitism) ہے، اور ساتھ ہی ساتھ بنیادی انکسار بھی ہے، کہ انسان خود کچھ نہیں۔ اس تصور کی رو سے فن کار کو معنی کی ضرورت نہیں۔ رولاں بارت (Ronald Barthes) کہتا ہے کہ ”تحریر کا عمل معنی (کو حاصل کرنے اور بیان کرنے) کی ضرورت کی اذیت میں گرفتار رہتا ہے۔“ یہ مغربی تصور کائنات ہے۔ ہماری کلاسیکی شاعری میں جو نظریہ کائنات ہے، اس کی رو سے کائنات میں معنی موجود ہیں اور زمانہ گزشتہ سے ان کو پہچانا گیا ہے۔ ہر زمانے کا شاعر ان معنی کو حاصل کرتا ہے اور اپنے لفظوں میں بیان کرتا ہے۔ غالب پہلے کلاسیکی شاعر ہیں جنہیں کائنات کے معنی میں شک ہے اور وہ اس طرح کے سوال کرتے ہیں۔

سبز و گل کہاں سے آئے ہیں

اب کیا چیز ہے ہوا کیا ہے

انہیں سوالوں کے باعث غالب ہمارے پہلے جدید شاعر بھی ہیں۔ ورنہ کلاسیکی شاعر کو دنیا کے معنی میں کوئی شک نہ تھا۔

جب کائنات میں فرد کو مرکزی حیثیت نہیں، اور فرد کوئی نئے معنی دریافت یا ایجاد نہیں کر سکتا، تو اس کا لازمی نتیجہ یہ ہوا کہ الگ الگ اشیا اپنی انفرادی حیثیت سے (انفس) کوئی حیثیت نہیں رکھتیں۔ ضرورت اشیا کی عمومی حیثیت کو بیان کرنے کی ہے۔ نثر میں اس اصول کا اثر یہ ہوا کہ مثلاً داستان میں اس قسم کی کردار نگاری ممکن نہ ہو سکی جس کی مثالیں ہم ناول میں دیکھتے ہیں۔ یعنی ہر کردار میں الگ الگ طرح کے انفرادی خواص و خصائص ہونا، ہر کردار کی داخلی زندگی کا مطالعہ، ہر کردار کی صفات و عیوب میں ارتقائی کیفیت کا ہونا، وغیرہ۔ شاعری میں اس اصول کا اثر یہ ہوا کہ الگ الگ پھولوں، پھلوں، درختوں وغیرہ کا بیان ضروری نہ ٹھہرا۔ نہ ہی معشوق یا عاشق وغیرہ میں انفرادی صفات و خصوصیات کی کوئی اہمیت رہی۔

قاعدہ یہ ٹھہرا کہ ایک پھول، یا چند پھولوں کے نام بیان کرنا کافی ہے۔ اور ان پھولوں کی بھی پگھلیوں، ان کی لکیروں، ان کی بناوٹ، ان کے رنگوں کا بیان غیر ضروری ہے۔ ”گل“ کہا تو اس سے مراد نہ صرف گلاب کا ہر پھول ہوئی، بلکہ ضرورت ہوئی تو ”گل“ کے معنی ”کوئی پھول“ یا ”سب پھول“ بھی فرض کر لئے گئے۔ اسی اعتبار سے، عاشق کی زندگی کے معاملات، معشوق کی شخصیت، اس کا حسن، یہ سب چیزیں انفرادی تفصیل کے بجائے اجمالی تعیم کے ساتھ بیان کی گئیں۔

حالی نے بڑے رشک اور تحسین کے انداز میں لکھا ہے کہ والٹر اسکاٹ (Walter Scott) جب روکی کا قصہ لکھ رہا تھا (مراد اسکاٹ کی نظم (Rokeby) مطبوعہ ۱۸۱۳ء سے ہے) تو وہ جنگل میں جا جا کر مختلف پھول پتیوں کی شکل و صورت، خوشبو وغیرہ کوائف غور سے دیکھ کر اپنی کاپی میں نوٹ کر لاتا تھا، اور تب ہی وہ ان کا بیان اپنی نظم میں داخل کرتا تھا۔ حالی چاہتے تھے کہ اردو کے شاعر بھی اس طرح کی ”واقعہ نگاری“ کریں۔ اول تو بے چارہ اسکاٹ کیا، اور اس کی شاعری کیا؟ اگر ایسی مثال ہی لانی تھی تو فلوپیر کی مثال لاتے، جس نے سردی کی ایک پوری رات کھلے کھیت میں گزار دی، یہ دیکھنے کے لئے کہ پودوں پر ٹھنڈک اور پالے کا اثر کیا ہوتا ہے۔ بنیادی بات یہ ہے کہ انگریزی تہذیب کے دباؤ میں آ کر حالی نے انفس پر آفاق کی فوقیت کا تہذیبی اصول نظر انداز کر دیا۔ ”واقعہ نگاری“ کے لئے ضروری نہیں کہ ہر پھول کی پگھڑی، اور ہر لباس کی ہر شکن، اور ہر چہرے کا ہر خط و خال بیان کیا جائے۔ (یہ بات تو کٹر سے کٹر واقعیت نگار مثلاً ایسٹیل زولا بھی نہ کر سکا۔) یہ قطعی ممکن ہے کہ اشیا کے جوہر کو ہر وقت موجود فرض کر کے صرف اشاروں اور خاکوں سے وہی کام لے لیا جائے، خاص کر جب اصل مقصد اصول کو قائم کرنا ہو، نہ کہ فروغ کو۔

نشوونما ہے اصل سے غالب فروغ کو

خاموشی ہی سے نکلے ہے جو بات چاہئے

ہے رنگ لالہ و گل و نرسں جدا جدا

ہر رنگ میں بہار کا اثبات چاہئے

سریاے خم پہ چاہئے ہنگام بے خودی

رو سوے قبلہ وقت مناجات چاہئے

یعنی بحسب گردش بیانہ صفات

عارف ہمیشہ مست مئے ذات چاہئے

یعنی گل و لالہ و نرسں کا رنگ تفصیل سے جدا جدا بیان کرنا فضول ہے۔ اصل بات یہ ہے کہ جس رنگ کو بھی لیں، اس کے ذریعہ بہار (جو تمام رنگوں کا رنگ ہے) کا اثبات ہو سکے۔ اصل (جز) نہیں تو فروغ (شائیں) بھی نہیں۔ لہذا فروغ کو چھوڑ کر اصل کو اختیار کرنا ضروری ہے۔ اگر بے خودی ہے تو اس کے اظہار کا بہترین طریقہ یہ ہے کہ نشے میں لڑکھڑا کر اپنا سر پائے خم میں ڈال دیا جائے۔ اور مناجات کرنی ہے تو قبلہ رو ہو کر، پوری طرح متوجہ ہو کر کی جائے۔ اصل چیز ذات (جوہر = essence = اصل) ہے، نہ کہ صفت (عرض = form = شاخ)۔

واضح رہے کہ آفاق کی انفس پر فوقیت کا اصول تہذیبی اصول ہے۔ یعنی کسی دوسری تہذیب (مثلاً مغرب) میں اگر کوئی اور اصول رائج ہو تو کوئی ہرج نہیں۔ کسی کو کسی پر فوقیت نہیں۔ یہی وجہ ہے کہ ایک تہذیب کے اصول دوسری پر مسلط نہیں ہو سکتے۔ دوسری بات یہ کہ ایسا نہیں ہے کہ ہمارے تمام کلاسیکی فنون میں تنصیلات کے اخراج کا یہی اصول تھا۔ مثال کے طور پر، مصوری میں اگر کسی پھول یا جانور کی تصویر الگ سے بنی تھی، اور مقصد یہ ہوتا تھا کہ پھول یا جانور کے انفرادی خال و خد واضح کئے جائیں، تو ایسی تصویر میں تمام انفرادی تنصیلات کا خیال رکھا جاتا تھا۔ لیکن (مثلاً) تناسب وقوعی (perspective) کے اصول سے واقف ہونے کے باوجود ہمارے مصور اس تناسب (perspective) کا لحاظ غیر ضروری (بلکہ شاید مضرت) سمجھتے تھے۔ اس سلسلے میں یہ بات قابل لحاظ ہے کہ چینی مصوری میں بھی تناسب وقوعی کا وجود نہیں۔ جاپانی اور چینی منظر کشی میں سارا تناسب وقوعی اس مضروب سے ہوتا ہے کہ مصور سارے منظر کو کسی بلندی سے دیکھ رہا ہے۔

چینی مصوروں کو تناظر وقوعی سے روشناس کرانے کا کام ۱۷۲۹ء میں ایک مغربی مصور نے انجام دیا۔ بعض لوگوں نے اس کی تحسین کی، لیکن چین کے شہنشاہ نے بڑے پتے کی بات کہی کہ مغربی مصوری میں محض تشابہ ہے، جب کہ مصوری کی تعین قدر کے اور بھی بہت سے معیار ہو سکتے ہیں۔ مغرب میں سب سے پہلے اس نکتے کو اردن پین کالفسکی (Erwin Panofsky) نے سمجھایا کہ مختلف علامتی نظاموں کے تحت لوگ دنیا کو مختلف طرح سے بیان کرتے (یا حقیقت کی منظر کشی کرتے) ہیں۔ اس نے یہ

بھی بتایا کہ اصل غلطی لوگ یہ کرتے ہیں کہ ان کے خیال میں، فن کار دنیا کو ٹھیک اسی طرح بیان کرتا ہے جیسی کہ وہ اسے دکھائی دیتی ہے۔ حالاں کہ دراصل فن محض ایک طریقہ ہے اس بات کا کہ سطح قرطاس یا کیونٹس پر مختلف تصویری عناصر کو کس طرح منظم کیا جائے۔ ارنسٹ کیسرر (Ernst Cassirer) نے علامتی حیثیت کی بحث کی ضمن میں ہمیں بتایا ہے کہ علامتی ہیئتوں (مثلاً شاعری) کا اصل تفاعل یہ ہے کہ وہ ہمیں بتاتی ہیں کہ مختلف علاقوں اور تہذیبوں کے لوگ دنیا کو کس طرح دیکھتے اور سمجھتے ہیں۔

ہمارے تصور کائنات میں آفاق کوائفس پر فوقیت دینے کا نتیجہ یہ بھی ہوا کہ اشیا کو بیان کرنے میں کثرت کا انداز کار فرما ہوا۔ یعنی جب اشیا کی انفرادی پہچان متعین نہیں کرنا ہے تو ان کی مجموعی پہچان قائم کرنے کے لئے ہر بات میں شدت پیدا کی جائے۔ اگر ہمارے تو سب بہاروں سے بڑھ کر ہے۔ اگر درد جدائی ہے تو ایسا کہ کسی پر ایسا وقت نہ گذرا ہوگا۔ اگر معشوق ہے تو اس کا حسن تمام دنیا سے افزوں ہے، وغیرہ۔ یہ مبالغہ (= استعارہ) تو ہے ہی لیکن محض مبالغہ نہیں۔ یہ ایک اصول حقیقت کا اظہار ہے۔ حقیقت کو جتنا بڑا کر کے، اور بڑھا چڑھا کر بیان کیا جائے، اس کا بیان اتنا ہی وثوق انگیز ہوگا۔

مہاتما بدھ کا قول تھا کہ ہم وہی کچھ ہیں جو ہم نے سوچا ہے۔ اس کا مطلب یہ ہوا کہ کائنات ہمارے مفروضے سے زیادہ نہیں۔ ہمارا مفروضہ بدلے لگا تو کائنات بھی بدل جائے گی۔ اگرچہ اس تصور کی بھی جھلک کہیں کہیں ہماری کلاسیکی شاعری میں مل جاتی ہے، لیکن اس شاعری میں جو تصور کائنات عام طور پر جاری و ساری نظر آتا ہے وہ یہ ہے کہ کائنات ہمارے خارج میں ہے اور غیر تبدیل پذیر ہے۔ جس چیز کی جو جگہ مقرر ہے وہی قائم رہے گی۔ معشوق، عاشق رقیب، ناصح، سارے لوگ جیسے ہیں ویسے ہی رہیں گے، جہاں ہیں وہیں رہیں گے۔ دنیا میں جو قوتیں متصرف اور کارفرما ہیں وہ عام طور پر منظم/عاشق کے خلاف ہیں۔ وہ ایسی ہی رہیں گی۔ کوئی قوت ان کا مزاج و رجحان نہیں بدل سکتی۔

ایک طرح سے دیکھئے تو سب لوگوں، سب قوتوں، کا کردار ازل سے طے ہو چکا ہے۔ لہذا سب کے سب اپنے اپنے مقررہ کردار کے اعتبار سے اداکاری (role playing) کر رہے ہیں۔ آڈن (Auden) کہتا ہے کہ ”ہمارا (مغربی) ادب جن سوالوں کو اٹھاتا ہے وہ ہماری تہذیب کے بارے میں نہیں، بلکہ ہمارے بارے میں ہوتے ہیں۔“ اس اصول کے قطعی برخلاف، اردو کی کلاسیکی غزل جو سوال اٹھاتی ہے وہ شاعر/منظم کے بارے میں نہیں، بلکہ اس کی تہذیب کے بارے میں ہوتے ہیں ممکن ہے کہ

جان ڈن (John Donne)، ٹیلی، حتیٰ کہ کیٹس اور گوئے کا بھی کلام پڑھ کر ہم ان لوگوں کے داخلی کوائف سے آگاہ ہو سکیں۔ اس کے برخلاف میر کا کلیات پڑھ کر ہمیں ان کی تہذیب کے بارے میں بہت کچھ معلوم ہوگا، ان کے تصور کائنات کے بارے میں بہت کچھ معلوم ہوگا، لیکن میر کی شخصیت کے بارے میں ہمیں بہت کم معلوم ہو سکے گا۔ (اردو کے نقاد کچھ بھی کہیں۔) اور غالب کے کلام سے ان کی شخصیت کے بارے میں تو کچھ بھی نہ معلوم ہوگا۔ تعجب یہ ہے کہ ٹی۔ ایس۔ الیٹ کو یہ بات معلوم تھی کہ شاعری شخصیت کا اظہار نہیں، بلکہ وسیلے (medium) کا اظہار ہے۔ یعنی ہر صنف سخن کے نقاضے الگ الگ ہوتے ہیں اور ہمارا اظہار ان نقاضوں کا پابند ہوتا ہے۔ لیکن ہمارے نقاد ہیں کہ اب بھی میر اور غالب کے یہاں ذاتی واردات تلاش کرتے ہیں اور ناخ و شاہ نصیر و ذوق کو ذاتی واردات کے فقدان کی بنا پر مطعون کرتے ہیں۔ جب کائنات میں کوئی تبدیلی ہی نہیں ہو سکتی، تو شاعر/منظم کے کوائف، جو رومیاتی طور پر متعین ہو چکے ہیں، ان میں تبدیلی کہاں سے ہو سکتی ہے؟ اگر ایسی تبدیلی کی گنجائش ہو تو عاشق ترک عشق بھی کر سکتا ہے، کسی اور پر بھی عاشق ہو سکتا ہے، معشوق ترک ستم بھی کر سکتا ہے، رقیب بوالہبوی کے بجائے خلوص چنگیزی اور بے ربائی اور سرفروشی اختیار کر سکتا ہے، وغیرہ۔ ظاہر ہے کہ کلاسیکی غزل میں یہ باتیں ممکن نہیں۔ اسی طرح، کلاسیکی (کر بلانی) مرثیے میں بھی کرداروں کے ذاتی واردات کا بیان اور ان کے انفرادی شخص خصوصیات میں ارتقا، یا تبدیلی کا کوئی تصور ممکن نہیں، الا یہ کہ ایسی تبدیلی تاریخی طور پر ثابت مانی جاتی ہو۔

تصور کائنات پر زبان، مذہب، تاریخ، یہ سب اثر انداز ہوتے ہیں۔ لیکن اگر اس میں بعض باتیں مذہبی نقطہ نظر سے بالکل درست یا مستحسن نہ بھی ہوں تو کوئی ہرج نہیں۔ تہذیبوں میں بہت سی چیزیں ایسی بھی ہو سکتی ہیں جو ان میں مروج مذہب کے پہلے سے چلی آ رہی ہوں۔ اور بعض اوقات ایسی چیزیں ان میں مروج مذہب کا حصہ بھی بن جاتی ہیں (جیسے نصاریٰ کے یہاں کرسس جو قبل از مسیح کا تہوار ہے۔) تاریخ کا معاملہ یہ ہے کہ بہت سی تاریخ بنائی ہوئی، یا مفروضہ ہوتی ہے۔ بنائی ہوئی تاریخ سے مراد ایسے واقعات ہیں جو کسی نہ کسی باعث تاریخی سچائی کے طور پر مشہور کر دیے جاتے ہیں۔ مفروضہ تاریخ سے مراد ہے کسی گذشتہ واقعے (یا واقعات) کے بارے میں ایسے تصورات، یا ان واقعات کی ایسی تعبیریں، جو اپنی دلکشی کے باعث (یا اس لئے کہ وہ کسی طاقتور طبقے یا گروہ کے لئے منفعت کا باعث ہیں) مقبول و

معروف ہو کر کچھ کا درجہ حاصل کر چکی ہوں۔ زبان کا اثر تصور کائنات پر براہ راست اور مسلسل ہوتا ہے۔ یہ کہنا مشکل ہے کہ کائنات کے بارے میں کوئی ایسا بیان، یا کوئی ایسا عقیدہ ممکن ہے زبان جس کو بیان نہ کر سکتی ہو۔ فلسفہ لسان میں عام طور پر یہ بات کہی جاتی رہی ہے کہ ہمارا تصور کائنات ہماری زبان کا مرہون منت ہے۔ بیسویں صدی کے بہت سے مقبول خیالوں کی طرح یہ خیال بھی غلط ہے (Nietzsche) سے شروع ہوا ہے۔ بعد میں رسل (Bertrand Russell) نے بھی دیکارت (Descartes) کی تنقید میں ایسی ہی بات کہی کہ دیکارت کے قول ”میں سوچتا ہوں اس لئے میں ہوں“ میں غلطی یہ ہے کہ ”میں“ جو گرامری تفاعل کا اظہار ہے، اسے وجودی تفاعل کا اظہار سمجھ لیا گیا ہے۔

شعر شور انگیز

نالہ بلبل کی کیا تاثیر شور انگیز ہے
قطرہ شبنم سے زخم گل نمک داں بن گیا
(شاہ نصیر)

مغربی عرفا اور قدما میں ہے، جیسا عراقی۔ ان
کا کلام دقائق و حقائق سے لب ریز، قدسی
شاہجہانی شعرا میں صائب و کلیم کا ہم عصر وہم
چشم، ان کا کلام شور انگیز۔

(غالب، بنام علاتی)

دیوان اول

ردیفی

۳۷۵

ہمت اپنی ہی یہ تھی میر کہ جوں مرغ خیال
اک پرافشانی میں گزرے سر عالم سے بھی

۳۷۵/۱ اس مضمون پر، کہ مرثا ہمارے لئے آسان ہے، میر نے کئی شعر کہے۔ مثلاً ملاحظہ ہو ۲۰/۱ اور ۶۰/۳۔ اسی طرح، یہ مضمون بھی میر نے کئی بار باندھا ہے کہ ایک بار پر پھر پھر کر قید مقام سے نکل جائیں۔ چنانچہ دیوان اول ہی میں ہے۔

ہم قفس زاد قیدی ہیں ورنہ
تا چمن ایک پر فشانہ ہے

لیکن پھر بھی، شعر زیر بحث میں کئی باتیں ایسی ہیں جو اسے عمدہ شعروں میں بھی ممتاز کرتی ہیں۔ پہلی بات تو یہ ہے کہ مرغ خیال کی طرح سر عالم سے گزر جانا (یعنی دنیا کے اس پار نکل جانا، دنیا کو چھوڑ جانا) نہایت بدیع بات ہے، کیونکہ خیال کی صفت ہی یہ ہے کہ وہ مقام کا پابند نہیں ہوتا۔ پھر ”مرغ خیال“ کہہ کر ”پرافشانی“ کا جواز پیدا کر دیا۔ ”خیال“ کو مرغ سے تشبیہ دینا بھی نئی بات ہے۔ یہ اس لئے اور بھی مناسب ہے کہ ”خیال“ کے لئے ”آساں پیا“، ”آساں سیر“ وغیرہ صفات لاتے ہیں۔

اب آگے دیکھئے۔ خیال کو سر عالم سے گزر جانے والا کہا ہے۔ اس میں کنایاتی معنی یہ نکلے کہ خیال کے لئے ممکن ہے کہ دنیا کے اس پار (یعنی عالم مرگ، عالم ارواح) کے حالات جان سکے۔ اس سے

ردیفی

یہ کتنا یہ لگا کہ دنیا کے بعد یا دنیا سے آگے ایک عالم (یا کئی عالم) کا وجود ہے۔ پھر یہ کہ خیال کی رفتار کا اندازہ اور بیان نہیں ہو سکتا، اس کے باوجود میر نے ایسا استعارہ تلاش کر لیا جس سے خیال کی رفتار کا اندازہ ہو سکتا ہے۔ بس ایک بار پر پھر پھڑپھڑائے اور دنیا کے اس پار پہنچے۔ یہ استعارہ اس لئے بھی خصوصی قوت اور محاکات کا حامل ہے کہ بہت سے پرندے اڑنے سے پہلے بیٹھے ہی بیٹھے ایک بار پر پھر پھڑپھڑاتے ہیں۔ لہذا ایک معنی یہ ہوئے کہ پر کا کھولنا ہی کافی ہے، اتنے ہی میں زمین آسمان طے ہو جاتے ہیں۔

”ہمت“ یہاں کثیر المعنی لفظ ہے۔ اگر اس کے معنی ”جرات“ لئے جائیں تو اس میں دو کنائے ہیں، اول تو یہ کہ اس قدر طویل اور تیز رفتاری سے کئے جانے والے سفر کی ہمت کی۔ دوسرا کنایہ اس بات کا ہے کہ موت سے خوف نہ کیا۔ لیکن لفظ ”ہمت“ کے صوفیانہ اصطلاحی معنی ہیں ”دنیا اور دنیا والوں سے کوئی لگاؤ نہ رکھنا۔ دنیا سے کسی چیز کی توقع یا امید نہ رکھنا۔“ بالفاظ دیگر، دنیا کے حقائق کو ترک کرنے کا نام ”ہمت“ ہے۔ عرفی کا مشہور مطلع ہے۔

اقبال کرم می گزد ارباب ہم را

ہمت نہ کشد بیشتر لا و فہم را

(اہل ہمت کے لئے کسی کا احسان قبول

کرنا اس قدر تکلیف دہ ہے۔ جیسے کسی کو

کوئی چیز کا ملتی ہو۔ ہمت ہاں یا نہیں کا

نشر کبھی نہیں کھاتی۔)

لہذا اگر ہمت کا تقاضا ترک تعلقات اور ترک توقعات ہے تو ”ہمت“ کا بہترین مظاہرہ یہی ہے کہ انسان سرعاً عالم سے گذر جائے۔ اب مصرع اولیٰ میں ”ہی“ اور مصرع ثانی میں ”بھی“ کی معنویت اور واضح ہوتی ہے، کہ ہمت تو اور لوگ بھی کرتے ہیں، لیکن یہ اپنی ہی ہمت تھی کہ ہم نے دنیا ہی خالی کر دی۔ خوب شعر ہے۔

اس کے ایضاً عہد تک نہ جنے
عمر نے ہم سے بے وفائی کی

۳۷۶/۱ اس شعر میں الم ناکہ، اور کیفیت کا دریا موج زن ہے۔ لیکن اس میں کیفیت کے علاوہ بہت کچھ ہے۔ سب سے پہلے تو مضمون کی ندرت دیکھئے، کہ عام طور پر معشوق کو وعدہ خلاف اور عاشق کو با وفا کہتے ہیں۔ یہاں بے وفائی کا الزام معشوق پر نہیں، بلکہ عمر پر ہے۔ اس میں استعاراتی پہلو بھی ہے، کہ محاورہ ہے ”فلاں کی عمر نے وفا کی“ (یعنی وہ بہت جلد مر گیا، یا اپنا کام مکمل کئے بغیر مر گیا۔) اب صورت یہ پیدا ہوئی کہ معشوق تو با وفا (یا عہد کا پکا) تھا ہی، مشکلم بھی اپنے اعتماد میں خالص تھا۔ اسے اپنی محبت اور معشوق کی استقامت پر اعتماد تھا۔ لیکن ایک تیسری ہستی، یعنی عمر نے سارا کھیل بگاڑ دیا۔ یہ بات تو ہمارے دھیان ہی میں نہ تھی کہ عشق کے معاملے میں اصل وفا اور بے وفائی تو عمر سے سرزد ہوتی ہے۔ عمر اگر وفا کرے تو معشوق کا وعدہ وفا ہو ہی جائے۔

اب یہاں سے معنی کے کئی پہلو نکلتے ہیں۔ (۱) معشوق نے کوئی وقت یا کوئی مدت نہ مقرر کی تھی، بس یہ کہا تھا کہ ہم وعدہ پورا کریں گے۔ مشکلم نے تمام عمر انتظار کیا، لیکن وعدہ پورا نہ ہونے کی نوبت نہ آئی۔ (۲) اگر عمر طویل تر ہوتی تو وعدہ پورا ہو ہی جاتا۔ (۳) مشکلم عمر طبعی کو نہ پہنچا، عالم جوانی ہی میں مر گیا (عمر نے اس سے وفات نہ کی)۔ (۴) عمر طبعی کو نہ پہنچنے کی وجہ یہ تھی کہ معشوق کے جور، یا جہراں کے صعب و عقب، نے وقت سے پہلے ہی موت کا سامان کر دیا۔ (۵) معشوق کا وعدہ پورا ہونے کو عمر خضر چاہئے، اور وہ نصیب میں نہیں۔ (۶) معشوق کی مدت حیات عاشق کی مدت حیات سے زیادہ تھی۔ لیکن معشوق ہمیشہ جوان رہتا ہے، اور عاشق بہر حال نامراد ہے، چاہے وہ بوڑھا ہو کر مرے، چاہے وقت سے پہلے۔

ابھی تک ہم یہ فرض کر رہے ہیں کہ ”ایفائے عہد“ سے وصل کے وعدے کا ایفا مراد ہے۔ لیکن حقیقت یہ ہے کہ شعر میں کوئی بات ایسی نہیں جس کی بنا پر ہم یقین سے کہہ سکیں کہ یہاں وعدہ وصل ہی مراد ہے۔ مثلاً مندرجہ ذیل امکانات ذہن میں آتے ہیں۔ (۱) معشوق نے وعدہ کیا تھا کہ ہم تمہیں قتل کریں گے۔ (۲) معشوق نے وعدہ کیا تھا کہ ہم تم پر خاص طرح سے، اور خاص طرح کے ظلم کریں گے، یعنی تمہیں اوروں سے ممتاز کریں (یا رکھیں) گے۔ (۳) معشوق نے وعدہ کیا تھا کہ ہم تم پر ظلم کی انتہا کر دیں گے۔ (۴) معشوق نے وعدہ کیا تھا کہ ہم تمہیں وصل سے شاد کریں گے۔ (۵) معشوق نے وعدہ کیا تھا کہ ہم رقیبوں سے قطع تعلق کر لیں گے۔ وغیرہ۔ یعنی عہد کی نوعیت کو ہم رکھ کر چند در چند معنی پیدا کئے ہیں۔

دیوان دوم میں عمر کی بے وقائی کا مضمون ہے۔

جہاں اس کی نہ پہنچی انتہا تک

دریغاً عمر نے کی بے وقائی

اس شعر میں کیفیت بہت کم ہے، اور عمر کی بے وقائی نے جس چیز سے محروم رکھا (انتہا بے جفا) اس کی وضاحت کے باعث تندرستی بھی کم ہو گئی ہے۔ شعر زیر بحث میں جوامکانات ہیں، ان میں ایک یہ بھی ہے کہ معشوق نے ہمارے ساتھ ظلم یا قتل میں کوئی امتیاز نہ برتا۔ بظاہر یہ بات دور از کار معلوم ہوتی ہے، لیکن میر نے اس مضمون کو کئی بار باندھا ہے۔

سان مارا اور کشتوں میں مرے کشتے کو بھی

اس کشیدہ لڑکے نے بے امتیازی خوب کی

(دیوان دوم)

یہ کیا کہ دشمنوں میں مجھے سانے لگے

کرتے کسو کو ذبح بھی تو امتیاز سے

(دیوان ششم)

شعر زیر بحث جس غزل سے لیا گیا ہے، اس میں ایک اور شعر اس طرح کا ہے جس میں معشوق کو طرم ٹھہرانے سے گریز کیا گیا ہے، اور الزام ایسی ہستی پر رکھا ہے جس کو عام طور پر طرم نہیں ٹھہراتے۔ یعنی یہ

شعر بھی اسی قسم کی مضمون آفرینی کی مثال ہے جیسی ہم نے شعر زیر بحث میں دیکھی ہے۔ یہ ضرور ہے کہ اس شعر میں بھی معنی کے وہ پہلو نہیں ہیں جن کی بنا پر زیر بحث شعر کو چار چاند لگ گئے ہیں۔

دل میں اس شوخ کے نہ کی تاثیر

آہ نے آہ نارسائی کی

آہ کا نارسائی کرنا، یعنی آہ کا (Active Agent) یا فاعل (Subject) ہونا البتہ بہت خوب ہے۔ عام طور پر کہتے ہیں کہ آہ نارسا ہی۔ میر نے اس کے برعکس آہ کو صرف نارسا نہیں کہا ہے، بلکہ اسے نارسائی میں عملاً مصروف دکھایا ہے۔

دیوان ششم کے دو شعروں میں عمر کی بے وقائی کا یہی مضمون بڑے دلچسپ پہلو سے باندھا ہے۔

وہ اب ہوا ہے اتنا کہ جو رو جفا کرے

افسوس ہے جو عمر نہ میری وفا کرے

دیر جوانی کچھ رہتی تو اس کی جفا کا اٹھتا مزہ

عمر نے میری گذر جانے میں ہائے دریغ شتابی کی

۳۷۷

دن رات مری چھاتی جلتی ہے محبت میں
کیا اور نہ تھی جاگہ یہ آگ جو یاں دابی

۳۷۷/۱ اس شعر میں بھی کیفیت کا دور دورہ ہے۔ شور انگیزی بھی ہے۔ لیکن ممکن ہے کہ کیفیت کا ایک حصہ اس بات کا مرہون منت ہو کہ شعر میں بعض الفاظ قدیم طرز کے ہیں (چھاتی، جاگہ، یاں دابی) جن کے باعث ہمارے اور شعر کے درمیان رومانی فاصلہ پیدا ہو گیا ہے۔ ٹیری (Terry Eagleton) نے رومن یا کسمن (Roman Jacobson) کے ”نظریہ انحراف“ پر یہی اعتراض کیا ہے کہ اگر شاعری کی زبان عام روزمرہ زبان سے انحراف (distortion) اور (organised violence) یعنی توڑ پھوڑ اور منظم تشدد کرتی ہے، تو عام روزمرہ زبان کا معیار کیا ہے؟ اینگلٹن کا کہنا ہے کہ انجیل کے Authorized Version (۱۶۱۱ء) میں ہمارے لئے جو دلکشی ہے وہ اس لئے بھی ہے کہ اس کی زبان کی قدامت ہمیں بہت بھلی معلوم ہوتی ہے۔ لیکن کیا یہی قدیم زبان سولہویں صدی کے آخر میں ”عام روزمرہ زبان“ نہ تھی؟ اس سوال کے کئی جواب ممکن ہیں۔ مثلاً (۱) پرانی زبان کی دلکشی ہمارے لئے بچے کی توہلی زبان کی دلکشی ہے۔ اسے ادبی حسن پر محمول نہ کیا جائے۔ (۲) پرانی زبان اگر سمجھ میں نہ آئے تو دلکشی نہیں۔ لہذا اصل معاملہ معنی کی خوبصورتی کا ہے، الفاظ کی قدامت کا نہیں۔ (۳) الفاظ کی قدامت بعض اوقات دلکشی کے بجائے بے لطفی بھی پیدا کرتی ہے۔ (جیسا کہ ہم آج کل ”آئے ہے، چائے ہے“ جیسی روٹیوں میں دیکھتے ہیں، جن کے ذریعہ مشاعرے کے شعرا ”طرز میر“ پیدا کرنے کی بچکانہ کوشش کرتے ہیں۔ لہذا الفاظ کی صرف قدامت نہیں، بلکہ ان کا مناسب ماحول، بنیادی اور اہم ترین بات ہے۔)

لیکن ان جوابات کے باوجود ہمیں اس بات پر متنبہ رہنا چاہئے کہ ہم کسی شعر کو محض اس بنا پر

خوبصورت نہ قرار دے دیں کہ اس کی زبان کا پرانا پن ہمیں بھلا معلوم ہوتا ہے۔ شعر زیر بحث میں کئی باتیں ایسی ہیں جو غور کرنے پر کھلتی ہیں۔ معنی کا ایک پہلو تو یہ ہے کہ شکلم کا دل محبت کا گھینہ ہے، اور اس کا سینہ دن رات سوز محبت سے جلتا ہے۔ یعنی شکلم کو ایسا محسوس ہوتا ہے کہ گویا اس کے علاوہ اور کسی دل میں محبت ہے ہی نہیں۔ یا پھر اور دلوں میں جو محبت ہے وہ اصلی نہیں، بلکہ محبت کا محض ہلکا سا پرتو ہے۔ یا پھر شکلم کو اس بات کا دعویٰ ہے کہ ساری دنیا کی محبت میرے ہی سینے میں ہے (یعنی باقی دنیا والوں کو محبت اسی خزانے سے ملی ہے۔) معنی کا دوسرا پہلو یہ ہے کہ محبت سے عرفان خداوندی مراد ہے۔ قرآن میں ہے کہ اللہ نے اپنے علم کا بوجھ زمین و آسمان کو دینا چاہا، لیکن انھوں نے انکار کیا۔ انسان نے اپنی لاعلمی اور کم عقلی کے باعث اس بوجھ کو قبول کر لیا۔ ان معنی کی روشنی میں مصرع اولیٰ کا استفہام بہت دلچسپ ہو جاتا ہے، کہ خود ہی اس آگ کو قبول کیا اور اب خود ہی شکوہ کر رہے ہیں کہ اسے اور کہیں کیوں نہ دایا؟

اگر سوال اٹھے کہ عرفان خداوندی کو آگ کہنے کا کیا جواز ہے؟ تو جواب یہ ہے کہ عرفان حاصل ہی اس وقت ہوتا ہے، جب اللہ کی محبت کا سوز دل میں ہو۔ راسخ عظیم آبادی نے اسے براہ راست آگ کہا بھی ہے، اور ممکن ہے کہ بنیادی مضمون انھوں نے میر ہی سے حاصل کیا ہو۔ راسخ عظیم آبادی۔

حیراں ہوں کہ دابی دل پروانہ میں وہ آگ

جس آگ سے پر خوف دل روح الا میں ہو

اب میر کے شعر کی طرف مراجعت کیجئے۔ مصرع ثانی میں انشائیہ انداز نے شکایت کا لطف تو پیدا کیا ہی ہے، اس میں نکتہ یہ بھی ہے کہ کائنات کی وسعت محبت کی آگ کے لئے تنگ تھی۔ یا پھر خداے تعالیٰ پر طنز ہے، کہ انھیں ایسی کون سی جگہ کی تنگی تھی کہ نگاہ انتخاب میرے سینے پر پڑی۔

”آگ دابنا“ کے دو معنی ہیں۔ ایک تو یہ کہ آگ کو راکھ وغیرہ سے اس طرح ڈھک دینا کہ انگارے تو باقی رہیں، لیکن شعلے فرو ہو جائیں۔ حاتم نے اسی مفہوم میں یہ محاورہ باندھا ہے، اور اغلب ہے کہ میر کے مضمون پر شاہ حاتم کے شعر کا پرتو بھی ہو۔

بدن پر کچھ مرے ظاہر نہیں اور دل میں سوزش ہے

خدا جانے یہ کس نے راکھ اندر آگ دابی ہے

”آگ دابنا“ کا دوسرا مفہوم ہے، ”آگ کو بجھا دینا“۔ چنانچہ ذوق کا شعر ہے۔

خٹک دلوں کی اگر آہ سرد دوزخ میں
پڑے تو واقعی اک بار آگ داب تو دے

میر کا کمال یہ ہے کہ ان کے شعر میں محاورے کے دونوں معنی درست آتے ہیں۔ یعنی ایک معنی تو یہ ہوئے کہ آگ کو لا کر میرے سینے میں اس طرح چھپا دیا کہ اس کے شعلے تو بجھ گئے لیکن انگارے باقی رہے۔ دوسرے معنی یہ ہوئے کہ اس آگ کو بجھانے (دابنے) کی کوئی صورت نہ تھی۔ صرف میری چھاتی ایسی جگہ تھی جہاں اس کا بجھنا ممکن تھا، سو آگ وہاں لا کر بجھا دی گئی۔ لیکن آگ کی گرمی اس قدر باقی ہے کہ میری چھاتی دن رات جلا کرتی ہے۔

ایک امکان یہ بھی ہے کہ ”دابی“ کا فاعل خود متکلم ہی ہو۔ یعنی مصرعے کی نثریوں کی جائے: ”کیا اور جگہ نہ تھی جو (میں نے) یہ آگ یہاں دابی؟“ اب معنی یہ نکلے کہ میں نے ہی محبت کی، اور میں نے ہی اپنے دل و سینہ کو اس آگ کا دفن بنایا۔ اب میں اس کی سزا بھگت رہا ہوں۔

اس طرح یہ شعر بھی میر کے اس مخصوص طرز کا عمدہ نمونہ ہے کہ کیفیت اور معنی آفرینی یکجا کر دئے جائیں۔ اگر اسے کارکنان قضا و قدر پر طرمانا جائے تو اس شعر میں شور انگیزی بھی کارفرما ہے۔ جرأت نے بھی اس مضمون کو خوب ادا کیا ہے کہ سوز محبت کے باعث سینے میں آگ روشن رہی۔

سوزش دل کیا کہوں میں جب تلک جیتا رہا
ایک انگارہ سا پہلو میں پڑا دھکا کیا

میر کے یہاں کیفیت اور شور انگیزی کی فراوانی ہے، اور ان کے پہلے مصرعے میں جو عمومیت ہے، وہ جرأت کے نسبتاً محدود بیان سے بہتر ہے۔ لیکن جرأت کے مصرعے ثانی میں پیکر کی شدت اور محاکاتی رنگ اس قدر زبردست ہے کہ میر بھی وچر کرتے۔ اس کے مقابلے میں شیفتہ کا مشہور مصرع بالکل پیکا معلوم ہوتا ہے۔ شیفتہ کے شعر میں حسن دراصل مصرع اولیٰ کے انشائیہ بیان کے باعث ہے۔

شاید اسی کا نام محبت ہے شیفتہ
اک آگ سی ہے سینے کے اندر لگی ہوئی

مصطفیٰ نے میر کا مضمون براہ راست بیان کیا ہے۔ کوشش انھوں نے بہت کی ہے کہ میر کا جواب ہو جائے، لیکن میر کے مصرع اولیٰ میں پیکر اور مصرع ثانی میں استفہام دونوں ہی نے مصطفیٰ کے شعر

کو دہرایا ہے۔

مصطفیٰ جس سے سبھی سینہ پھنکا جاتا ہے
یہ عجب آگ رکھی ہے دل انسان کے بچ

ہاں یہ ضرور ہے کہ مصطفیٰ نے عشق کو تمام انسانیت کی صفت قرار دے کر ایک آفاقی کیفیت براہ راست حاصل کر لی ہے۔ میر کے شعر میں انفرادیت نمایاں ہے۔ لیکن مصطفیٰ کی آفاقیت کا یہ پہلو خوب ہے کہ پورے شعر میں آتش عشق کا ذکر نہیں، صرف آگ کہا ہے، اس کا نام نہیں لیا۔ لیکن بات مکمل کر دی۔ ہمارے زمانے میں یقیناً اللہ نے محبت کا پہلو مبہم رکھ کر اچھا مضمون نکالا ہے۔

اک اندھیرا ہوں سر سے پاؤں تلک
پھر یہ پہلو میں کیا چمکتا ہے

۳۷۸

تھے کیونکہ ڈھونڈوں کہ سوتے ہی گزری کیونکہ کس طرح
تری راہ میں اپنے پائے طلب کی

۳۷۸/۱ اس شعر پر غور کرنے سے پہلے ۳۵۲/۱ اور خاص کر سرمد کی رباعی کو دوبارہ پڑھ لیجئے، اور اس بات پر وجد کیجئے کہ میرا اپنے قاری کو کیا کیا جھکائیاں دیتے ہیں، اور کس کس طرح اسے مضمون کی نئی دنیاؤں کی سیر کراتے ہیں۔ ۳۵۲/۱ میں بنیادی بات یہ تھی کہ خود مطلوب ہی طالب تھا اور اپنے طالب کی تلاش میں تھا۔ اس کے ساتھ ساتھ، اس بات کا بھی امکان تھا کہ طالب کو سعی کا احساس تھا، لیکن اسے یہ معلوم نہ تھا کہ جستجو کا وہ کون سا طرز ہے جس میں کامیابی کا امکان ہو۔ شعر زیر بحث میں تلاش ہی سے دل اٹھالیا ہے، اور عذر یہ کیا ہے کہ میرا پائے طلب سو گیا ہے (سن ہو گیا ہے) اور ہمیشہ سے ہی یہ ایسا ہی رہا ہے، تو پھر میں تجھے کس طرح تلاش کروں؟

سوال یہ ہے کہ پائے طلب کے سن ہو جانے کی وجہ کیا ہے؟ عام دنیا میں پاؤں اس وقت سن ہو جاتے ہیں جب انھیں دیر تک بے کار رکھا جائے، اور انھیں موڑ کر یا داب کر بیٹھا جائے، اس طرح کہ ان میں حرکت بھی نہ ہو۔ تو کیا شکلم یہ کہنا چاہتا ہے کہ وہ اپنے پائے طلب کو بے حس و حرکت رکھنے پر مجبور رہا ہے؟ لیکن اس کے پہلے کہ اس سوال پر بحث ہو اور شکلم کی (اصلی یا فرضی) مجبوری کا محاکمہ ہو، ہمیں اس بات کو بھی لحاظ میں رکھنا چاہئے کہ شعر کے الفاظ سے صاف معلوم ہوتا ہے، کہ پائے طلب کو بے حس و حرکت ہونے پر مجبور نہیں کیا گیا ہے۔ بلکہ پائے طلب نے ارادی طور پر راہ طلب میں سو جانا اور سن ہو جانا اختیار کیا ہے۔

لہذا شکلم کا اصل مسئلہ یہ ہے کہ اس کے پائے طلب نے سو جانا پسند کیا۔ ایسی صورت میں مطلوب کی تلاش کامیاب ہونے کا کوئی سوال نہیں۔ صوفیوں کا کہنا تھا ہے کہ وصول الی اللہ کے لئے سعی کرنی

ضرور چاہئے، لیکن اس سعی سے کچھ ہوتا نہیں، جب تک خود اللہ نہ چاہے۔ حضرت امداد اللہ صاحب مہاجر مکی سے ایک صاحب نے عرض کیا کہ حضرت ایک جگہ سے نوکری کا تعلق ہے، لیکن جی چاہتا ہے کہ نوکری چھوڑ کر پوری طرح اللہ کی طرف متوجہ ہو جاؤں۔ حاجی صاحب نے ارشاد فرمایا کہ مولوی جی، نوکری کرتے رہو۔ جب وہ چاہے گا خود ہی چھڑا دے گا۔ حضرت کے اس ارشاد میں کئی نکتے ہیں۔ ان میں ایک یہ بھی ہے کہ جب ایک تعلق قوی ہوتا ہے تو دوسرے علاقے خود بخود کمزور پڑ جاتے ہیں۔ کیفیت جب تک گونگولی ہے، تعلق قوی نہیں ہے۔

درو نے اس مضمون کو یوں بیان کیا ہے کہ جب دل میں لہر آئے گی تو دیر و حرم (= تعینات) کی راہ طے ہو سکے گی۔ یعنی یہ دل کی لہر خود سے نہ اٹھے گی، بلکہ آئے گی۔ مراد یہی ہے کہ جب اللہ کی توجہ ہوگی تو وہ دل میں لہر ڈال دے گا۔

قصہ ہے قطع بطور مثال
عرصہ دیر و حرم کیجئے گا
لہر جب آوے گی جی میں جوں برق
راہ طے اک دو قدم کیجئے گا

”جوں برق“ کا فقرہ معنی آفرینی کا اچھا نمونہ ہے، کیونکہ یہاں ”برق“ دونوں طرف ہے، یعنی ”لہر“ بھی برق مثال ہے، اور قطع راہ بھی برق کی ہی تیزی رکھتی ہے۔

اب شکلم کا یہ بیان، کہ تیری راہ میں میرا پائے طلب تو سوتا ہی رہا ہے، دو تین معنی کا حامل ہو جاتا ہے۔ (۱) شکلم کا تعلق قوی نہیں ہے۔ (۲) شکلم کا تعلق تو قوی ہے، لیکن ابھی تاخیر غیبی اسے حاصل نہیں ہوئی ہے۔ اس بنا پر وہ ابھی مطلوب کی طرف سرگرم سفر نہیں ہوا ہے۔ لیکن چونکہ اس پر قبض و تھقل کا عالم ہے، اس لئے وہ گمان کرتا ہے کہ اس کی سعی خام ہے۔ اس کیفیت کو وہ پائے طلب کی خفتگی سے تعبیر کرتا ہے۔ (۳) شکلم کو سرے سے کوئی تعلق ہی نہیں ہے۔ وہ اپنی زندگی لہو و لعب میں، یا بے حسی میں گزار رہا ہے، اور اس کا الزام اپنے پائے طلب پر دھر رہا ہے، کہ وہ شروع ہی سے سویا ہوا ہے۔ لیکن اس صورت میں پائے طلب پر الزام دھرنے کی کوئی خاص ضرورت نہیں۔ لہذا ایسا معلوم ہوتا ہے کہ شکلم کو تعلق کی تلاش ضرور ہے، لیکن وہ پائے طلب کی نارسائی سے مجبور ہے۔ اور پائے طلب کی نارسائی کا سبب کچھ اور نہیں،

انسانی کمزوری ہے۔ یعنی مطلوب اتنی دور ہے کہ اس کی تلاش کرنا نہ کرنا برابر معلوم ہوتا ہے۔

یہاں اس بات پر توجہ لازمی ہے کہ شعر کا مخاطب مطلوب ہی ہے، یعنی مطلوب کو خطاب کر کے اس سے ہی استمداد کیا ہے۔ میں تجھے کیونکر ڈھونڈوں؟ یہ کسی مکمل طور پر بے حس دل کی آواز نہیں، بلکہ ایسے دل کی آواز ہے جو مطلوب ہی کو مادہ دلچاسپا مانتا ہے اور اس سے ہی مدد طلب کرتا ہے۔ اس طرح اس شعر میں تشکیک، تلاش میں تھک ہار کر بد حال ہو جانے کی کیفیت مطلوب کی طرف سے کشادہ راہ نہ ہونے اور طالب کا اپنے اوپر ہی شک کرنے کا رجحان، اور تمام نارسائیوں اور مایوسیوں کے باوجود مطلوب کے ساتھ ایک احساس یگانگت، غرض اتنی طرح کے، اور اتنے متضاد معنی حل ہو گئے ہیں کہ معنی آفرینی کی معراج حاصل ہو گئی ہے۔

قاسم کا ہی نے بخت خوابیدہ کا مضمون انتہائی قوت کے ساتھ اور بڑے نادر پیکر پر مبنی کر کے

لکھا ہے۔

سچی بے ہودہ ست در بیداری بخت زبوں
ایں رہ خوابیدہ را آواز پا افسانہ الیت
(بخت زبوں کو بیدار کرنے کی سچی فضول ہے۔ یہ وہ
راہ خوابیدہ ہے جس کے لئے پاؤں کی آہٹ
(خواب آور) افسانے کا کام کرتی ہے۔)

واضح رہے کہ ”راہ خوابیدہ“ ایسے راستے کو کہتے ہیں جسے ہمارے یہاں ”بندگی“ کہا جاتا ہے، یعنی ایسا راستہ جو کہیں جاتا نہ ہو۔ اس معنی کا قاسم کا ہی نے خوب فائدہ اٹھایا ہے۔ لیکن اس کے یہاں بیچ در بیچ معنی اور اس کے وہ تضادات نہیں ہیں جن کی بنا پر میر کا شعر غیر معمولی ٹھہرتا ہے۔ قاسم کا ہی کے یہاں جو کچھ ہے، سچ پر ہے۔ میر کا معاملہ یہ ہے کہ شعر اس قدر آہستگی اور بظاہر درواری میں کہہ دیا ہے کہ اگر قاری بہت چوکس نہ ہو تو اس شعر پر اس کی نگاہ ہی نہ رکے۔

اب رعایتیں بھی دیکھ لیجئے۔ ”سوئے ہی گذری“ بہت خوب روزمرہ ہے، لیکن اس کا ایک لطف ”گذری“، ”راہ“ اور ”پا“ کی مراعات النظر میں بھی ہے۔ ”گذری“ بمعنی ”بازار“ بھی ہے، جہاں لوگ چیزیں ”ڈھونڈتے“ ہیں۔ اس طرح ان دو لفظوں میں ضلع کا ربط ہے۔

کچھ موج ہوا چپچاپ اے میر نظر آئی
شاید کہ بہار آئی زنجیر نظر آئی

دلی کے نہ تھے کوپے اور اق مصور تھے
جو شکل نظر آئی تصویر نظر آئی

مغرو بہت تھے ہم آنسو کی سرایت پر
سو صبح کے ہونے کو تاثیر نظر آئی

اس کی تو دل آزاری بے بیچ ہی تھی یارو بے بیچ = بے ضرورت
کچھ تم کو ہماری بھی تفسیر نظر آئی بے وجہ

۳۷۹/۱ دیوانگی کے مضمون پر میر نے اپنے کئی شعروں میں یہ اشارہ رکھا ہے کہ شکم قید میں ہے اور اسے خارجی دنیا کی خبر براہ راست نہیں ملتی۔ (مثلاً ۱۶۶/۲ اور ۲۹۸/۱)۔ شاہ نصیر نے ”بہشت“ کی ردیف میں قافیہ بدل بدل کر کئی عمدہ غزلیں کہی ہیں۔ یہ بات بعید از قیاس تھی کہ وہ میر کے زیر بحث مطلعے کا جواب نہ کہتے۔ یہ مطلع ہے ہی اتحاد لچپ کہ شاعر کو جواب لکھے ہی بنے۔ چنانچہ شاہ نصیر کہتے ہیں۔

موج صبا بھی صورت زنجیر ہے نصیر

کیا موسم بہار کی لائی خبر بہشت

شاہ نصیر کا شعر غیر معمولی ہے، لیکن میر کا مطلع پھر بھی اس سے بلند مرتبہ ہے۔ کچھ تو لفظ ”کچھ“

کا کمال ہے، کہ اس طرح کے چھوٹے لفظوں میں نئی جان اور نئی قوت ڈالنے کا فن میر سے بہتر کسی کو نہ آیا۔ ایسے موقعوں پر لکے یا داتا ہے جس کا قول تھا کہ شاعری میں the اور a جیسے ننھے ننھے لفظ بھی نئی قیمت حاصل کر لیتے ہیں۔ یہاں میر کے شعر میں ”کچھ“ کئی معنویتیں رکھتا ہے۔ (۱) موج ہوا کچھ چپچاں ہے (تھوڑی سی چپچاں ہے)۔ (۲) ایسا لگتا ہے کہ موج ہوا چپچاں ہے۔ (۳) اے میر کیا تم کو موج ہوا کچھ چپچاں نظر آئی؟ (ملاحظہ رہے کہ اگر لفظ ”کچھ“ کو حذف کریں تو استفہام قائم نہیں ہوتا۔)

دوسرے مصرعے میں لفظ ”شاید“ کے باعث وہ صورت حال نظر آتی ہے جو ۲۹۸/۱ اور شاہ نصیر کے شعر میں ہے، کہ شاکلم کو باہر کی دنیا کی خبر براہ راست نہیں ملتی، بلکہ وہ خارجی آثار و علامات کے ذریعہ ہی تبدیلیوں کو محسوس یا معلوم کر سکتا ہے۔ لیکن بات صرف اتنی ہی نہیں ہے۔ زیر بحث شعر میں بعض آثار پہلو ہیں اور ان میں سے بعض سے شاہ نصیر نے بھی استفادہ کیا ہے۔ پہلی بات تو یہ کہ ”ہوا“ کی موج تو مسلمات شعر میں ہے، اور ”موج“ کے اعتبار سے ہم یہ بھی فرض کر سکتے ہیں کہ وہ کبھی چپچاں ہوگی، کبھی سیدھی، یا کم چپچاں ہوگی۔ لیکن ہمیں نہ ہوا کی موج نظر آتی ہے اور نہ اس کی چپچائی۔ لہذا اگر شاکلم یہ کہہ رہا ہے کہ مجھے موج ہوا چپچاں نظر آتی ہے تو یا (۱) وہ جھوٹ بول رہا ہے (۲) یا اس کا دماغ تھل ہے، اور اس اختلال دماغ کے باعث وہ سمجھ رہا ہے کہ مجھے موج ہوا اور اس کی چپچائی نظر آتی ہے۔ ظاہر ہے کہ پہلی بات کا محل نہیں۔ لہذا دوسری ہی بات صحیح ہے کہ شاکلم کو جنون ہو چکا ہے، اور وہ فرضی یا غیر مرئی چیزوں کو حقیقی اور مرئی سمجھتا ہے۔ دوسری بات یہ کہ مصرع اولیٰ میں مخاطب یا تو خود سے ہو سکتا ہے (یعنی شاکلم خود کو مخاطب کر کے کہتا ہے کہ ”اے میر، کچھ موج ہوا...“) یا پھر یہ کہ شاکلم اور میر دو الگ الگ شخص ہیں۔ اب صورت حال یہ بنتی ہے کہ کسی قید خانے میں، یا کسی کوٹھری میں، دو شخص بند ہیں۔ ایک تو میر ہے، جسے کسی چیز کی سادہ بدھ نہیں۔ یا اسے ایسے کسی کو نے میں قید کر کے ڈال دیا گیا ہے جہاں سے وہ باہر دنیا کا حال نہیں دیکھ سکتا۔ دوسرا شخص بھی دیوانہ ہے، لیکن وہ باہر کا حال معلوم کر سکتا ہے۔ جنون کے غلبے میں اسے محسوس ہوتا ہے کہ موج ہوا کو چپچاں دیکھ رہا ہے۔ وہ پکار کر، یا خوش ہو کر، یا خوف زدہ ہو کر، میر سے کہتا ہے کہ شاید کہ بہار آئی...

اب یہاں کے دو تین پہلو اور نکلتے ہیں۔ (۱) بہار میں جنون بڑھ جاتا ہے، یا عود کرتا ہے۔ لیکن بہار میں پھول کھلتے ہیں، گلشن سرسبز بھی ہوتا ہے۔ شاکلم کے لئے بہار کے معنی صرف یہ ہیں کہ اسے

اضافہ جنون کے باعث زنجیر پہنائی جائے گی۔ یعنی بہار اور زنجیر اس کے لئے ہم معنی ہیں۔ بہار اور جنون کا یہ نشانیا نیا اتحاد (semiotic identity) درد انگیز بھی ہے، خوف انگیز بھی، اور کسی سطح پر، کہیں دور جا کر، مسرت کا ابتر از بھی پیدا کرتا ہے۔ خود شاکلم کے لہجے میں خوف، اشتیاق، جنون کی شدت کے باعث جذباتی پہچان، سب موجود ہیں۔ (۲) شاکلم کا شخص مبہم ہونے کے باعث یہ امکان بھی ہے کہ مصرع اولیٰ کسی ایک شخص نے کہا ہو، اور مصرع ثانی، میر نے (جس کو مصرع اولیٰ میں مخاطب کیا گیا ہے) جواب میں بولا ہو۔ اس صورت میں مصرع ثانی میں اشتیاق کا لہجہ غالب قرار دیا جائے گا۔

سودا نے اس زمین میں گیارہ شعر کی غزل کہی ہے اور ”زنجیر“ کا قافیہ تین بار استعمال کیا ہے۔ لیکن تینوں شعر معنی آفرینی سے عاری ہیں۔

سودا کی مرے جس کو تدبیر نظر آئی
شمشیر کے جوہر کی زنجیر نظر آئی
ہے گردش چشم اس کی حلقہ در محشر کا
موج خط پیشانی زنجیر نظر آئی
اس زلف کو جب دیکھا میں ہاتھ میں سودا کے
پھرے ہوئے ہاتھی کی زنجیر نظر آئی

سودا نے اپنے مطلع اور دوسرے شعر میں مضمون آفرینی کی خفیف سی کوشش کی، لیکن مقطع میں وہ بھی ترک کر دی۔ اس سے معلوم ہوتا ہے کہ قافیہ اگر پیش پا افتادہ ہو تو مضمون لگانا کس قدر مشکل ہوتا ہے اور سودا کے مقابلے میں میر زیادہ طباع اور چالاک شاعر ہیں۔ خیر، مطلع میں تو میر کو اپنے شخص کا فائدہ تھا، اب دیوان دوم کا حسب ذیل شعر دیکھیں جس میں زیر بحث شعر سے مشابہ مضمون اور ”زنجیر“ کا قافیہ ہے۔ لیکن بات بالکل نرالی اور معنی سے مملو پیدا کی ہے۔

دل بند ہے ہمارا موج ہوائے گل سے
اب کے جنوں میں ہم نے زنجیر کیا نکالی

اش شعر پر بحث کے لئے ملاحظہ ہو/۳۲۳۔

مصطفیٰ نے ”زنجیر نظر آئی“ زمین کو ترک کیا ہے، ہاں ”زنجیر کیا نکالی“ میں انھوں نے زور

آزمائی کی ہے۔ مضمون تو انھوں نے نیا نکالا، لیکن بے لطف اور بے فائدہ۔

بل دے کے لیف خرما مجنوں کے پاؤں باندھے لیف خرما = بھڑکی پھال
سستی نے طالعوں کی زنجیر کیا نکالی (لیف بردن کیف)

میر نے زیر بحث غزل کی بحر (مفعول مفاعیلین مفعول مفاعیلین ۲x ہرج مشن ارب) میں
بکثرت شعر کہے ہیں۔ اقبال کے سوا کسی نے اسے میر کی سی روانی سے نہیں استعمال کیا، اور اس غزل میں تو
خوش آہنگی اور روانی منتہا کمال کی ہے۔ سودا کے ہم طرح اشعار سے مقابلہ اور دونوں کو بہ آواز بلند
پڑھنا اس بات کو ثابت کرنے کے لئے کافی ہے۔

۳۷۹/۲ حقدین میں میر اور متاخرین میں داغ نے دلی کے ماتم میں کئی شعرا اپنی غزلوں میں داخل
کئے ہیں۔ میر کے شعر تو بجا طور پر مشہور ہیں۔ داغ کے شعر اگرچہ میر سے بہت کم تر ہیں، لیکن ان کا بھی غم و
رنج ان میں صاف جھلکتا ہے۔ مثلاً مندرجہ ذیل اشعار ملاحظہ ہوں۔

بہار خلد سے آباد تھا جہان آباد
ہر ایک کوچے میں تھے گلشن ارم سوسو

(گلزار داغ)

داغ دلی تھی کسی وقت میں یا جنت تھی
سینکڑوں گھر تھے وہاں رشک ارم ایک نہ دو

رشک شمشاد تھا ہر خوش قد و ہر خوش رفتار
سرو آزاد تھا ہر ایک جوان دلی

(آفتاب داغ)

میر کے زیر بحث شعر میں سب سے زیادہ توجہ انگیز بات یہ ہے کہ دلی کے کوچوں کا استعارہ
اوراق مصور سے کیا گیا ہے۔ دوسرے مصرعے میں بظاہر تکرار ہے کہ مصرع اولیٰ میں کہہ ہی دیا ہے کہ رع
دلی کے نہ تھے کوچے اوراق مصور تھے۔ لیکن درحقیقت یہ تکرار نہیں، بلکہ مصرع اولیٰ کے دعوے کی دلیل

ہے۔ ان گلی کوچوں میں جس کو بھی دیکھا وہ تصویر کی طرح خوب صورت نظر آیا۔ یا تصویر کی طرح ساکت
اور متحیر نظر آیا۔ دوسرے معنی کی رو سے دلی کے گلی کوچوں میں رہنے والے دلی کے حسن پر اس قدر فدا و
فریفتہ ہیں کہ وہ صورت تصویر حیرت میں ہیں۔

”تصویر“ کے معنی Painting یا Portrait نہیں، بلکہ اسے صورت (statue) کے معنی
میں بھی استعمال کرتے ہیں۔ اس طرح دلی کی گلیوں میں دکھائی دینے والی شکلوں کو ”تصویر“ کہنا اور بھی
مناسب ہے۔ شاعر کا کمال یہ ہے کہ اس نے ایسا لفظ استعمال کیا جو بہ یک وقت کتاب کے ورق پر بنی
ہوئی دو سکتی (two-dimensional) صورت اور پتھر یا لکڑی وغیرہ کی بنی ہوئی سہ سکتی
(three-dimensional) صورت کے معنی دے رہا ہے۔ مثلاً میر ہی کی یہ رباعی ”تصویر“ کے
استعارے سے خالی ہونے کے باعث دلی اور دلی والوں کے حسن کا مضمون اس کا میابی سے ادا نہ کر سکی جو
ہم شعر زیر بحث میں دیکھتے ہیں۔

ہر روز نیا ایک تماشا دیکھا
ہر کوچے میں سو جوان رعنا دیکھا
دلی تھی طلسمات کہ ہر جا کہ میر
ان آنکھوں سے ہم نے آہ کیا کیا دیکھا

میر نے تصویر کا مضمون ایک اور شعر میں عجب پراسرار انداز میں برتا ہے۔

آگے بھی تجھ سے تھا یاں تصویر کا سا عالم
بے دردی فلک نے وے نقش سب مٹائے

(دیوان اول)

اس شعر میں بھی ”تصویر کا سا عالم“ شکلم کے لئے بھی ہے کہ وہ تصویر کی طرح متحیر تھا، اور اس
ماحول و مقام کے لئے بھی، جہاں شکلم اس وقت موجود ہے۔ لیکن حیرت کی بات یہ ہے کہ تصویر کا سا عالم
اس بنا پر ہوتا ہی اس بات کے لئے کافی ہے کہ وہاں تصویر کا سا حسن پیدا ہو جائے۔ غیر معمولی شعر کہا ہے،
لیکن ”بے دردی فلک“ کی وضاحت نے اس کا حسن ایک حد تک بحروح بھی کر دیا ہے۔ اس کے برخلاف
زیر بحث شعر میں صرف ماضی مطلق ہے کہ ”تھے“ اور ”نظر آئی“۔ لہذا یہ کہنا یہ تو ہے کہ دلی اب ویسی نہیں

جیسی پہلی تھی، لیکن یہ بات واضح نہیں کہ اس کا حال کب سے بدلا اور بگڑا اور کیوں؟ اس ابہام نے شعر میں تباہ پیدا کر دیا ہے۔ کسی کو قصور وار نہ ٹھہرانے اور غم نہ گرداننے سے امکانات تو وسیع ہوئے ہی ہیں کہ یہ تبدیلی اور بگاڑ امتداد زمانہ، کسی آفت، ناگہانی، آسمان کی دشمنی وغیرہ کسی وجہ سے ہو سکتی ہے۔ لیکن اس سے زیادہ اہم بات یہ ہے کہ دلی کی تبدیل حال ایک ناگزیر تاریخی حادثہ معلوم ہوتی ہے۔ داغ کے منقولہ بالا شعروں میں تاریخ کی قوت کا احساس نہیں ہے، صرف ایک مقامی حادثے کا احساس ہے۔ میر کے شعر میں دلی پہلا لفظ ہے، اس سے گمان گذرتا ہے کہ کچھ لوگ مختلف شہروں کا تذکرہ کر رہے ہیں، کوئی کہتا ہے لاہور ایسا تھا، کوئی کہتا ہے بدایوں ایسا تھا۔ شکم، جو کوئی دلی والا ہے، یا جس نے دلی کبھی دیکھی تھی، کہتا ہے دلی کے نہ تھے کوپے۔ اس طرح دلی کی شخصیت کسی بے زبان فریم میں جڑی ہوئی معلوم ہونے لگتی ہے۔ مصحفی نے بھی اس طرح کا انداز اختیار کیا ہے۔

خاک دہلی کی ذرا سیر تو کر

یہ عجب آب و ہوا رکھتی ہے

یہاں یہ لطف بھی ہے کہ مصرع ثانی میں جان بوجھ کر معمولی بات کہی، گویا دلی کی شان بیان کرنے کے لئے الفاظ نہیں مل رہے ہیں۔ ”خاک دہلی“ میں یہ کتنا یہ بھی ہے کہ دلی اب مٹ کر خاک ہو چکی ہے، اور اس کی آب و ہوا میں عجب حسرت و حرماں ہے۔ میر کے شعر میں المیہ ہے اور شورا انگیزی ہے، مصحفی کے یہاں سبک بیانی خوب ہے۔ میر سوز نے میر کا پیکر اختیار کیا ہے، یا ممکن ہے میر نے میر سوز سے لیا ہو۔ لیکن سوز کے یہاں بندش سست ہے اور پیکر میں شدت نہیں۔

حضرت دہلی کی کس منہ سے کروں تعریف میں

ایک ایک اس اجڑے گھر میں عالم تصویر ہے

۳۷۹/۳ پورے شعر میں خود پر طنز اور دوسرے مصرعے میں ابہام بہت خوب ہے۔ اپنے اوپر طنز میں ایک بے چارگی بھی ہے، کہ عاشق اپنے حسابوں تو بڑے بڑے سامان کرتا ہے لیکن معشوق، یا کارکنان قضا و قدر کے آگے اس کی ایک نہیں چلتی اور اس کی ساری ترکیبیں بے اثر رہتی ہیں۔

”سرایت“ کا لفظ اس شعر میں غیر معمولی حسن و قوت کا حامل ہے۔ اس کے دو معنی ہیں

(۱) رات کو سفر کرنا، اور (۲) کسی چیز کا کسی چیز میں نفوذ کر جانا (جیسے دوا کا سرایت کرنا، درد کا سرایت کرنا، وغیرہ) پہلے معنی بظاہر بر محل نہیں ہیں، لیکن جادو تو یہی ہے کہ پہلے معنی بھی بر محل ہیں۔ یعنی یہ امید تھی کہ رات کو جو آنسو بہائے ہیں وہ دور تک سفر کریں گے، ندی یا نالے کی طرح بہتے ہوئے دور تک نکل جائیں گے (شاید معشوق تک پہنچ جائیں)۔ لیکن صبح ہوئی تو ان کی تاثیر نظر آئی۔ دوسرے معنی تو بر محل ہیں ہی، کہ ہمیں امید تھی کہ آنسو معشوق کے دل پر اثر کریں گے، گویا اس کے دل میں سرایت کر جائیں گے۔ یا اگر معشوق نہیں تو ہمایوں اور پاس پڑوس کے سننے والوں کے دل میں اپنی جگہ بنائیں گے۔ لیکن جب صبح ہوئی تو ان کی تاثیر دکھائی دی۔

اس بات کا بھی امکان ہے کہ آنسوؤں پر اور ان کی سرایت پر غور اس لئے تھا کہ یقین تھا ان کی کثرت سے زمین نرم و خم ہو جائے گی اور اس میں پھول کھل سکیں گے، یعنی گلشن عشق میں بہار آجائے گی، آنسوؤں پر غور کرنے یا ان کے ذریعہ کارہائے بزرگ انجام پانے کی توقع غالباً اس لئے تھی کہ شکم ابھی نا تجربہ کار ہے۔ اسے عشق کے معاملات اور عاشق کی بے چارگیوں کا پتہ نہیں۔ وہ سمجھتا ہے کہ عشق میں بھی وہی سب باتیں کارگر ہوتی ہیں جو عام دنیا میں ہوتی ہیں۔ یعنی آہ و زاری کا اثر ہوتا ہے، وفا کا بدلہ وفا ہے، وغیرہ۔ اب جو حقیقت سے معاملہ پڑا تو اپنی اوقات معلوم ہوئی۔

دوسرے مصرعے میں تاثیر کی نوعیت واضح نہ کر کے امکانات کی ایک دنیا رکھ دی ہے۔ یہ بات تو ظاہر ہی ہے کہ آنسوؤں نے معشوق پر اثر نہ کیا۔ (یعنی تاثیر نظر آئی طرزیہ انکاری ہے)۔ کچھ تاثیر نہ دکھائی دی۔ لیکن اس بات کا امکان بھی ہے کہ کچھ نہ کچھ تاثیر ضرور دکھائی دی۔ چاہے وہ مطلوبہ تاثیر نہ رہی ہو۔ مثلاً حسب ذیل امکانات پر غور کریں۔ صبح کو دیکھا کہ (۱) جل قفل بھر گئے ہیں۔ (۲) ہمارا گھر ہی منہدم ہو چلا ہے۔ (۳) بستی ویران ہو گئی ہے (۴) دیکھنا ان بستیوں کو تم کہ ویراں ہو گئیں۔ (۵) سارے آنسو زمین میں جذب ہو گئے اور زمین ویسی ہی سوکھی کی سوکھی ہے۔ (۵) معشوق اور بھی ناراض ہو گیا، یا اور بھی تغافل کیش ہو گیا۔

”صبح“ اور ”نظر آئی“ میں ایک ربط تو یہی ہے کہ رات کو اندھیرے میں روتے رہے، کچھ نظر نہ آیا۔ جب صبح ہوئی تو ”تاثیر نظر آئی۔“ دوسرا ربط یہ ہے کہ رات بھر آنسوؤں کے کرشمہ ہائے دگر دیکھتے رہے۔ (سیلاب، طوفان، دور ری۔) صبح کو تاثیر نظر آئی (یعنی معلوم ہوا کہ کچھ اثر نہ ہوا)۔ تیسرا ربط یہ

ہے کہ دات کو غور نے آنکھیں بند کر رکھی تھیں، جب صبح ہوئی تو آنسوؤں کی تاثیر دیکھی اور غور ٹوٹا۔
 بظاہر تو شعر میں کوئی گہرائی، کوئی پہلو نہیں ہے، لیکن درحقیقت معنی آخری اور کیفیت دونوں کا
 کمال ہے۔ مقابلے کے طور پر داغ کا یہ شعر دیکھئے جس میں محاورے کا لطف تو ہے لیکن معنی کا کوئی لطف نہیں۔
 ہوئے مغرور وہ جب آہ میری بے اثر دیکھی
 کسی کا اس طرح یارب نہ دنیا میں بھرم نکلے
 میر کا مضمون ذرا بدل کر، لیکن بڑے بے ساختہ انداز میں، آندر رام ظلم کے یہاں یوں نظم
 ہوا ہے۔

مانہ دیدیم بہ چشم خود آہ
 گریہ گویند اثر داشتہ است
 (آہ کہ ہم نے اپنی آنکھ سے نہ دیکھا۔
 کہتے ہیں گریہ میں اثر ہوتا ہے۔)

اغلب ہے کہ میر نے آندر رام ظلم کا شعر دیکھا ہو، کیونکہ وہ میر کے زمانے کے مشہور شاعر، ذی حیثیت
 شخص، اور خان آرزو کے محسن اور شاگرد تھے۔ میر نے آندر رام ظلم سے اور جگہ استفادہ کیا ہے، ملاحظہ
 ہو ۳۴۲/۳۔

۳۷۹/۴ ”بے یق“ دلچسپ لفظ ہے۔ اسے میر نے کم سے کم چار بار استعمال کیا ہے۔ ایک بار تو یہیں
 شعر زیر بحث میں، اور پھر حسب ذیل اشعار میں۔

تھی یہ کہاں کی یاری آمینہ رو کہ تو نے
 دیکھا جو میر کو تو بے یق منہ بنایا

(دیوان اول)

ہم مست عشق واعظ بے یق بھی نہیں ہیں
 غافل جو بے خبر ہیں کچھ ان کو بھی خبر ہے

(دیوان اول)

تازگی داغ کی ہر شام کو بے یق نہیں
 آہ کیا جانے دیا کس کا بجایا ہم نے

(دیوان اول)

ظاہر ہے کہ شعر زیر بحث، اور شعر (۱) میں ”بے یق“ بمعنی ”بے ضرورت، بے وجہ“ ہے، اور
 شعر (۲) میں ”بے یق“ بمعنی ”بے حقیقت“ ہے۔ شعر نمبر (۳) میں معنی ہیں ”بے وجہ، خالی از علت۔“
 آہی نے ”بے یق“ کے معنی ”بے تہ، فرومایہ“ اسی شعر کے حوالے سے لکھے ہیں۔ جناب
 برکاتی اس شعر کو نظر انداز کر گئے ہیں۔ انھوں نے شعر زیر بحث اور شعر (۱) کے حوالے سے معنی ”بے
 سبب، بلا وجہ“ درست لکھے ہیں، لیکن ان کا یہ ارشاد غلط ہے کہ آہی کے معنی پر مبنی ”کوئی مثال... نظر نہیں
 آئی۔“ ”اردو لغت، تاریخی اصول پر“ میں دونوں معنی درج ہیں اور میر کا شعر (۱) مثال میں درج ہے۔
 ”نور اللغات“، ”آصفیہ“، فیلن سب اس لفظ سے خالی ہیں۔ ”فرہنگ اثر“ میں بھی یہ نظر انداز ہو گیا
 ہے۔ ٹیلیس اور ڈیکن فوربس میں یہ لفظ ”بے ضرورت، بے وجہ“ کے معنی میں مرقوم ہے۔ ”بہارِ نجم“،
 ”برہان قاطع“ وغیرہ میں یہ لفظ موجود نہیں۔ بدیں وجوہ یہ کہنا مشکل ہے کہ آیا یہ میر کی ایجاد ہے، یا دلی کا
 کوئی گم نام روزمرہ ہے، جس سے ارباب لغات بے خبر رہے۔ اغلب ہے کہ ٹیلیس اور ڈیکن فوربس نے
 میر کا زیر بحث شعر دیکھ کر اسے درج کیا، اور شعر (۲) سے وہ بے خبر رہے، ورنہ دوسرے معنی بھی درج
 کرتے۔ دارست کی ”مصطلحات“ اور خان آرزو کی ”چراغ ہدایت“ میں بھی ”بے یق“ کا وجود نہیں۔
 اسٹانگاس، جسے الفاظ جمع کرنے کا اتنا شوق ہے کہ بعض اوقات ضعیف اسناد پر وہ فرضی لفظ بھی اپنے
 لغت میں لے آتا ہے، وہ بھی ”بے یق“ سے بے خبر معلوم ہوتا ہے۔ قدیم اردو (= دکنی) کے لغات جو
 میرے پاس ہیں ان میں بھی یہ لفظ درج نہیں ہے۔

اب شعر کے معنی پر غور کریں۔ یہ تو ظاہر ہے کہ یہاں ”بے یق“ بمعنی ”بے وجہ“ ہے۔ یعنی
 معشوق نے دلازاری بے وجہ کی۔ ”بے یق ہی تھی“ میں کنا یہ ہے کہ یہ بات سب پر ثابت و ظاہر ہے کہ
 معشوق نے بے وجہ اور بے سبب شکم (یا عمومی گروہ عاشقان) کے دل کو تکلیف پہنچائی۔ دوسرے مصرعے
 میں لوگوں سے پوچھا ہے کہ وہ یق بتائیں کہ کیا شکم (یا گروہ عاشقان) کی طرف سے انھیں کوئی کمی نظر
 آتی تھی؟ ”قصیر“ کو اگر ”قصور“، ”خطا“ کے معنی میں لیں تو شعر میں بھر افضول واقع ہوتی ہے۔ ”دقتیر“

یہاں ”کی“ کے معنی میں ہے، کہ اگر معشوق نے بے سبب دلازاری کی تو کی، لیکن ہم لوگوں نے واقفاداری، خوشی خوشی دلازاری سہنے، وغیرہ میں کوئی کمی نہ کی۔

شعر میں معنی کا لطف زیادہ نہیں، لیکن ایک کیفیت ہے۔ اور لفظ ”بے یق“ بہر حال بہت تازہ لفظ ہے۔ میں نے رشید حسن خاں اور نیر مسعود سے استصواب کیا۔ ان کا کہنا ہے کہ ”بے یق“ فارسی میں بھی نہیں ہے۔ عبدالرشید نے ”بے یق“ کا اندراج ”وہندا“ میں ڈھونڈا ہے۔ لیکن وہاں جو معنی اس کے مذکور ہیں (بے چیز، نادار، فقیر) وہ میر کے شعر زیر بحث سے متضاد نہیں ہوتے اور نہ مصحفی کے اس شعر سے جو انھوں نے درج کیا ہے۔

۳۸۰

یک بیاباں برنگ صوت جرس یک بیاباں = بہت زیادہ
مجھ پہ ہے بے کسی و تنہائی

۳۸۰/۱ یک + اسم + اسم / صفت کی ترکیب کے ذریعہ کثرت یا شدت ظاہر کرنا فارسی کا مخصوص طرز ہے۔ اردو میں اسے میر اور پھر غالب نے بڑی خوبی سے استعمال کیا ہے۔ جن لوگوں کی نظر میں میر کا زیر بحث شعر نہیں ہے (اور زیادہ تر لوگ ایسے ہی ہیں) وہ غالب کو تنہا اس ترکیب کا مالک قرار دیتے ہیں۔ ملحوظ رہے کہ اس تشکیل میں پہلا اسم اہم تر ہوتا ہے۔ یعنی اگر وہ مناسب نہ ہو تو ترکیب ناکام ٹھہرے گی۔ مثلاً اس شعر میں ترکیب ہے ”یک بیاباں بے کسی (وتنہائی)۔“ اب اگر لفظ ”بیاباں“ کی جگہ ”آسمان“، ”دریا“، ”شہر“ وغیرہ کچھ ہو تو بات نہ بنے گی۔ اسی طرح غالب کا شعر ہے۔

نہ ہوگا یک بیاباں ماندگی سے ذوق کم میرا

حباب موجہ رفقار ہے نقش قدم میرا

یہاں بھی ”بیاباں“ کی جگہ ”دریا“ وغیرہ نہیں آسکتے۔ غالب کا دوسرا شعر ملاحظہ ہو۔

اب میں ہوں اور ماتم یک شہر آرزو

توڑا جو تو نے آئینہ تمثال دار قضا

یہاں ”یک شہر آرزو“ کی جگہ ”یک دشت آرزو“ نہیں کہہ سکتے۔ اس طرح کی تراکیب کا

نکتہ یہ ہے کہ اسم (۱) اور اسم / صفت (۲) میں مناسبت معنوی ہونا چاہئے۔ چنانچہ ہم دیکھتے ہیں کہ ”بے کسی / تنہائی اور ”بیاباں“ میں واضح اور پر قوت مناسبت ہے۔ دوسرا نکتہ یہ ہے کہ (۱) اور (۲) میں مناسبت براہ راست نہ ہو، بلکہ استعاراتی ہو۔ مثلاً ”یک خورشید روشنی“ کہنے سے بہتر ہے ”یک صبح روشنی“ کہنا۔ ”یک کنز سخاوت“ سے بہتر ہے ”یک دریا سخاوت“ کہنا، وغیرہ۔ چونکہ ایسی تراکیب بنانا بہت آسان

نہیں، اور یہ تشکیل فارسی میں بہت عام نہیں ہے، اس لئے اردو میں بھی خال خال نظر آتی ہے۔

اب شعر کے معنی و مضمون پر توجہ دیتے ہیں۔ سب سے پہلی بات تو یہ کہ یہ غالباً واحد مضمون ہے جسے میر نے چھ سات بار کہا ہے، اور فارسی میں بھی کہا ہے۔ دیوان اول میں تو اسے تین بار نظم کیا ہے۔ ایک بار شعر زیر بحث میں اور دوسری بار حسب ذیل شعر میں، جو زیر بحث شعر کے چند ہی غزلوں کے بعد ہے۔

(۱) برنگ صوت جس تجھ سے دور ہوں تنہا

خبر نہیں ہے تجھے آہ کارواں میری
دیوان اول ہی میں پھر یوں کہا ہے۔

(۲) صوت جس کی طرز بیاباں میں ہائے میر
تنہا چلا ہوں میں دل پر شور کو لئے

فارسی دیوان چونکہ دیوان اول کے ہی زمانے کا ہے، اس لئے فارسی شعر بھی یہیں سن لیجئے۔

(۳) کسم فریاد رس جز بے کسی نبود دریں وادی
کہ چوں صوت جس بسیار دور از کارواں ماندم
(اس وادی میں بے کسی کے سوا کوئی میرا فریاد رس
نہیں، کہ صوت جس کی طرح کارواں سے بہت دور
چھڑ گیا ہوں۔)

بقیہ اشعار حسب ذیل ہیں۔

(۴) تنہائی بے کسی مری یک دست تھی کہ میں
جیسے جس کا نالہ جس سے جدا گیا

(دیوان پنجم)

(۵) چلنا ہوا تو قافلہ روزگار سے
میں جوں صدا جس کی اکیلا جدا گیا

(دیوان ششم)

(۶) یک بیاباں ہے مری بے کسی و تنہائی
شش آواز جس سب سے جدا جاتا ہوں

(دیوان ششم)

(۷) یک دست جوں صداے جس بے کسی کے ساتھ
میں ہر طرف گیا ہوں جدا کاروان سے

(دیوان ششم)

مندرجہ بالا اشعار کا سرسری مطالعہ بھی چند باتیں ظاہر کر دے گا۔ (۱) جس خوبصورتی سے یہ مضمون شعر زیر بحث میں بندھا ہے، وہ پھر حاصل نہ ہوئی۔ شعر (۲) میں تو الفاظ بھی سب وہی ہیں، لیکن اس میں کثرت الفاظ ہے، اور مع مجھ یہ ہے بے کسی و تنہائی کا جواب نہ بن سکا۔ (۲) فارسی کے شعر میں زبان بالکل ہندوستانی ہے، اور کثرت الفاظ بھی ہے۔ (۳) شعر (۲) میں ”صوت جس“ کی مناسبت سے ”دل پر شور“ خوب ہے، لیکن اور کچھ نہیں۔ (۴) شعر (۵) میں ذرا ساقسن یہ ہے کہ ”جس در گلو بستن“ کے معنی ہیں ”ارادہ سفر کرنا“ ”بہارِ غم“ لہذا شعر میں مناسبت الفاظ ہے۔ لیکن زیر بحث شعر کی شدت اور ”یک بیاباں“ کا حسن اس میں نہیں۔ (۵) دیوان ششم میر کی زندگی کے آخری دو برسوں میں ہی مرتب ہوا، لیکن انھوں نے اس مضمون کو تین بار اختیار کیا۔ شاید ان کو تنہائی اور آنے والی موت کا احساس اس زمانے میں زیادہ ہو گیا تھا۔ لیکن صرف شدت احساس سے شعر نہیں بنتا۔ بچپن ساٹھ برس پہلے کہے ہوئے شعر زیر بحث کے برابر کا شعر وہ نہ کہہ سکے۔

اب شعر زیر بحث کے معنوی پہلوؤں پر مزید غور کرتے ہیں۔ اس میں تو کوئی شک ہی نہیں کہ تنہائی اور دوستوں کی دوری کے لئے صداے جس سے بہتر استعارہ مشکل ہی سے بن پائے گا۔ جس کی آواز دور دور تک پھیلتی ہے۔ قافلہ، اور قافلے کے ساتھ خود جس بہت آگے نکل جاتا ہے اور جس کی آواز دشت میں تنہا رہ جاتی ہے۔ پھر اپنی تنہائی کو ”یک بیاباں“ کہنا ”جس“ اور ”جس“ کے متعلقات (کارواں، دشت) کے ساتھ انتہائی مناسبت رکھتا ہے۔ تیسری بات یہ کہ ”مجھ پہ ہے“ کہہ کر کئی باتیں بیک وقت کہہ دیں۔ (۱) مجھ پر حاوی اور مستولی ہے۔ (۲) مجھ کو چادر کی طرح ڈھک لیا ہے۔ (۳) مجھ کو تاریکی یا کسی درندے کی طرح گھیر لیا ہے۔ (۴) بادل، یا کسی بیمار کی (مثلاً بخار) کی طرح مجھ پر چھائی

ہوئی ہے۔ کیفیت، معنی، ابہام سب اس شعر میں نہایت خوبصورتی سے یک جا ہو گئے ہیں۔

اوپر میں نے کہا ہے کہ بچپن ساٹھ برس پہلے کہے ہوئے شعر کے برابر کا شعر اس مضمون میں میر نہ کہہ سکے۔ بات صحیح ہے لیکن مضمون میں اضافہ کر کے اور شور جس کی تنہائی کو تشبیہ کی طرح استعمال کرتے ہوئے انھوں نے دیوان چہارم میں ایک بے پناہ شعر کہا ہے۔ ملاحظہ ہوا/ ۳۰۷۔ یہاں بھی یہی بات ثابت ہوتی ہے کہ مضمون کا جواب مضمون سے ہی بنتا ہے، صرف شدت احساس کو شعر کی خوبی کا ضامن نہیں کہہ سکتے۔ زیر بحث شعر بہر حال بے مثل و مثال ہے۔ اس دعوے کا مزید ثبوت درکار ہو تو ”بے کسی و تنہائی“ کا صرف حاتم کے یہاں دیکھیں، کس قدر بے جان ہے۔

ایک تو تری دولت تھا ہی دل یہ سودائی

تس اپر قیامت ہے بے کسی و تنہائی

۳۸۱

تو گلے ملتا نہیں ہم سے تو کیسی خری
عید آئی یاں ہمارے بر میں جامہ ماتمی

۱۰۳۰

حشر کو زیر و زبر ہوگا جہاں سچ ہے ولے
ہے قیامت شیخ جی اس کارگر کی برہی

اس قیامت جلوہ سے بہترے ہم سے جی انھیں
مر گئے تو مر گئے ہم اس کی کیا ہوگی کی

۳۸۱/۱ مطلع بھرتی کا ہے۔ اسے تین شعر پورے کرنے کے لئے رکھا گیا ہے۔ اس کے مضمون کو زیادہ کیفیت کے ساتھ دیوان اول ہی میں یوں کہا ہے۔

ہوئی عید سب نے بدلے طرب و خوشی کے جاے

نہ ہوا کہ ہم بھی بدلیں یہ لباس سوگواراں

ہاں ”بر“ بمعنی کپڑے کی چوڑائی اور ”جامہ“ میں ضلع خوب ہے۔ ”گلے“ اور ”جامہ“ میں بھی

ضلع کا ربط ہے۔

۳۸۱/۲ اس شعر میں کئی معنی ہیں۔ مضمون کا لطف اس پر مستزاد۔ پہلے معنی تو یہ کہ سچ ہے، حشر جب اٹھے

گا تو یہ دنیا زیر و زبر کر دی جائے گی۔ لیکن دنیا جو کسی کارگاہ کی طرح چہل پہل، رونق اور مصروفیت سے بھری

ہوئی ہے، اس کا درہم برہم کر دیا جانا بڑی سخت بات ہے (یعنی بڑے افسوس کی بات ہے)۔ دنیا کو ”کارگاہ“

کہنا اس لئے بھی پر لطف ہے کہ دنیا کو ”دارالمعمل“ کہتے ہیں، یہاں یعنی انسان عمل کے لئے آیا ہے، بیکار بیٹھنے کے لئے نہیں۔ دنیا کو تہ وبالا کرنا، یعنی انسان اور اس کی جولاں گاہ کو رائیگاں کر دینا، افسوس کا عمل ہے۔ دوسرے معنی یہ ہیں کہ بچ ہے، جب حشر اٹھے گا تو یہ دنیا زریروز برکودی جائے گی۔ لیکن اس وقت، ہماری آنکھوں کے سامنے، یہ کارگاہ اس قدر برہم ہو چکی ہے، اس میں اس قدر انتشار اور افراتفری ہے کہ بالکل قیامت کا منظر برپا ہے۔ لہذا (۱) قیامت کی ضرورت نہیں، یہ زمانہ، یہ دنیا خود ہی قیامت ہے۔ (۲) قیامت جلد ترکیوں نہیں آتی؟ حشر تو ابھی بہت دور ہے، یہاں ابھی سے حشر برپا ہے۔ اب قیامت آجانی چاہئے۔ یہاں اقبال یاد آتے ہیں۔

وہ کون سا آدم ہے کہ تو جس کا ہے معبود؟
وہ آدم خاکی کہ جو ہے زیر سموات؟
یہ علم یہ حکمت یہ تدبیر یہ حکومت
پیتے ہیں لبو دیتے ہیں تعلیم مساوات
سے خانے کی بنیاد میں آیا ہے تزلزل
بیٹھے ہیں اسی فکر میں حیران خرابات
تو قادر و عادل ہے مگر تیرے جہاں میں
ہیں تلخ بہت بندہ مزدور کے اوقات
کب ڈوبے گا سرمایہ پرستی کا سفینہ
دنیا ہے تری منتظر روز مکافات

میرا مطلب یہ نہیں کہ میرے شعر کا شکلم اور اقبال کی نظم کا شکلم بالکل ہم خیال ہیں۔ میرا مطلب یہ ہے کہ ایک مفہوم کے اعتبار سے میرا شکلم بھی یہی کہتا ہوا معلوم ہوتا ہے کہ دنیا کا کاروبار اب بہت برہم ہو چکا ہے اور اب قیامت آنی چاہئے۔ مومن نے اسی مضمون سے فائدہ اٹھایا ہے اور خوب کہا ہے۔

اے حشر جلد کر تہ و بالا جہان کو
یوں کچھ نہ ہو امید تو ہے انقلاب میں

معنی کی فراوانی کے ساتھ ساتھ اس شعر میں یہ بات بھی قابل لحاظ ہے کہ اس کے سب معنی ایک دوسرے سے متخالف ہیں۔ پھر لفظ ”قیامت“ غیر معمولی خوبی کا حامل ہے۔ دنیا کو ”کارکہ“ کہنے میں جو حسن ہے، اس کا ذکر ہو ہی چکا ہے۔ ”شیخ“ سے مخاطب بھی نہایت دلچسپ ہے، کہ اس طرح اللہ تعالیٰ کے انتظام کو براہ راست تنقید کا موضوع نہیں بنایا اور شیخ پر رکھ کر بات کہہ دی۔ پھر ”شیخ جی“ کہنے میں ایک طرح کی حقارت بھی ہے، گویا شیخ کی ذہنی اور دماغی صلاحیت پر طنز کر رہے ہوں۔ لا جواب شعر ہے۔

۳۸۱/۳ معشوق، یا اللہ تعالیٰ، کو ”قیامت جلوہ“ کہنا نہایت بدیع بات ہے۔ یہاں بھی لفظ ”قیامت“ بہت خوب استعمال ہوا ہے اور دو معنی دے رہا ہے۔ اگر ”قیامت جلوہ“ کو معشوق کی صفت ٹھہرایا جائے تو معنی یہ ہیں کہ معشوق کا جلوہ افروز ہونا ایک انتہائی غیر معمولی بات ہے، گویا قیامت خیز ہے۔ جس طرح قیامت کو ہر چیز تباہ ہو جائے گی اور انسان مر جائے گا، اسی طرح معشوق کا جلوہ بھی ہر چیز کو تہ وبالا کر دیتا ہے۔ اور اگر ”قیامت جلوہ“ سے اللہ تعالیٰ مراد لیں تو بھی ٹھیک ہے، کیونکہ حشر کو اللہ کا دیدار نصیب ہوگا۔ اب آگے بڑھتے ہیں۔ بے نیازی معشوق کی بھی صفت ہے، اور حق تعالیٰ کی بھی۔ چنانچہ میر نے تو معشوق کو ”صمد“ بھی کہا ہے۔ (۱۳۴/۱ دیکھیں۔) پھر یہ بھی کہا گیا کہ اگر سب انسان مر جائیں، یا حق شانہ تعالیٰ کی عبادت سے انکار کر دیں تو بھی اس کی ربوبیت میں فرق نہ آئے گا۔ میر کہہ رہے ہیں کہ اگر ہم نے معشوق پر (یا اس کا جلوہ دیکھ کر) جان دے دی تو بھی کیا ہوگا؟ جان سے تو ہم جانیں گے، اور اس کے یہاں (اس کے حسن میں، اس کی معشوقیت میں، اس کی ربوبیت اور شانہ شاهی میں) کوئی بھی کمی نہ ہوگی۔ اس کی دلیل یوں فراہم کی کہ معشوق تو قیامت جلوہ ہے، وہ ہم جیسے کتنوں کو جلوہ دکھا کر مردہ سے زندہ کر سکتا ہے۔ (اللہ اگر چاہے تو کسی کو بھی پھر سے زندہ کر دے، اور قیامت کے دن تو وہ سب کو زندہ کرے گا ہی۔) اس سے یہ نتیجہ نکلتا ہے (یا کتنا یہ اس بات کا ثبوت ہے) کہ معشوق پر جان دینا لا حاصل ہے، اس پر کوئی اثر نہ ہوگا۔ اس سے بہتر ہے کہ زندہ رہ کر اسے راضی کرنے کی مخلصانہ سعی کی جائے۔ ایسا شعر مشکل سے ملے گا جس میں مجازی اور حقیقی عشق کے معنی اس قدر برابر پلے کے ہوں اور یہ یک وقت موجود ہوں۔ لہجہ میں درویشانہ ملنگ پن بھی خوب ہے۔

۳۸۲

اس وقت سے کیا ہے مجھے تو چراغ وقف
خلوق جب جہاں میں نسیم و صبا نہ تھی

۳۸۲/۱ ”چراغ وقف“ کو میر نے کم سے کم تین بار استعمال کیا ہے۔ ایک تو یہیں شعر زیر بحث میں،
اور پھر حسب ذیل اشعار میں۔

جلنا اس سے کرے نہ کنارہ

جیسے چراغ وقف بچارا

(مثنوی ”جوش عشق“)

دیکھنے والے ترے دیکھے ہیں سب اے رشک شمع

جوں چراغ وقف دل سب کا جلا کرتا تھا رات

(دیوان دوم)

میر کے یہاں استعمال کی اس کثرت کے باوجود ”چراغ وقف“ کسی لغت میں نہ ملا، ”چراغ ہدایت“ میں بھی نہیں، جہاں سے میر نے بہت سے نادر محاورے اور فقرے حاصل کئے تھے۔ نزدیک ترین اندراج ”مصطلحات شعرا“ میں ”چراغ نذر“ کا ہے۔ سند میں شانی نکلوا اور نعت خان عالی کے شعر دیئے ہیں۔ لیکن ”چراغ نذر“ ہمارے مفید مطلب نہیں، کیونکہ وارستہ نے اس کے معنی دیئے ہیں۔ ”وہ چراغ جو حصول مقصد کے لئے اولیا کے آستانے پر روشن کرتے ہیں۔“ اس مفہوم میں میر نے ”چراغ مراد“ لکھا ہے۔ ملاحظہ ہو ۱۹۰/۳۔ ہمارے لغات ”چراغ مراد“ سے بھی خالی ہیں۔ بہر حال، ”چراغ وقف“ کے معنی فرید احمد برکاتی نے قرینے اور اندازے سے لکھے ہیں، اور تقریباً صحیح لکھے ہیں۔ وہ کہتے ہیں ”چراغ وقف“ کے معنی ہیں رفاہ عام کے لئے جلایا ہوا چراغ۔ اللہ کے نام پر جلایا ہوا چراغ۔ جس کا کوئی مالک نہ

ہو۔“ اس میں تیسرا فقرہ ذرا مخدوش ہے، لیکن زیادہ اہم بات یہ ہے کہ مثنوی ”جوش عشق“ کے شعر سے صاف معلوم ہوتا ہے کہ ”چراغ وقف“ کی شرط یہ تھی اسے بجھنے نہ دیا جائے۔ یعنی کسی شخص کو اس کام پر مامور کرتے ہوں گے کہ وہ چراغ کی نگہبانی کرے اور اسے بجھنے نہ دے۔ لہذا ”چراغ وقف“ کا کام مسلسل جلتا رہنا تھا۔

خلیل الرحمن دہلوی نے مجھ سے بیان کیا کہ دلی کے پرانے دیہاتوں اور بعض مضافاتی اضلاع میں بھی یہ رواج تھا کہ گاؤں کی وہ جگہ یا عمارت (جیسے چوپال) جو پورے گاؤں کے استعمال کے لئے وقف ہوتی تھی، اس کے صدر دروازے یا باہری دیوار پر ایک چراغ ہمیشہ روشن رکھا جاتا تھا، اور صدر دروازے یا دیوان پر بڑا سا چراغ بنا بھی دیتے تھے۔ اس چراغ، اور چراغ کی اس شبیہ، دونوں کو ”چراغ وقف“ کہتے تھے۔ ان معنی کی روشنی میں بھی میر کے شعر میں یہی بات نکلتی ہے کہ ”چراغ وقف“ ہمیشہ ہی روشن رہتا تھا۔

چراغ کے مضمون پر میر نے کئی عمدہ شعر کہے ہیں۔ مثلاً ۱۲۹/۱ جہاں چراغ گور کے تھا چلنے اور ۱۵۳/۱ جہاں داغ دل خراب کے روشن ہونے کا ذکر ہے۔ پھر بھی شعر زیر بحث میں ایک المیہ وقار اور کائناتی وسعت ہے۔ اقبال کے یہاں بھی یہ انداز اکثر ملتا ہے کہ وہ کائناتی یا سماوی پیمانے (Scale) پر بات کرتے ہیں۔ ممکن ہے اس میں تھوڑا بہت دخل میر کے اثر کا ہو، کیونکہ میر تو ہر قسم کے تخیل کے بادشاہ تھے۔ ان کے یہاں ایسے شعر بھی مل جاتے ہیں جن میں کائناتی یا سماوی پیمانے (Scale) پر بات کی گئی ہے۔ مثلاً ۱/۱، ۶۴/۱، ۵۶/۳، ۵۳/۳، ۱۱۷/۱ اور ۲۳۰/۱ وغیرہ ملاحظہ ہوں۔ یا پھر ان اشعار کو دیکھیں۔

جہاں شطرنج باز مدہ فلک ہم تم ہیں سب مہرے

بسان شاطر نو ذوق اسے مہروں کی زد سے ہے

(دیوان سوم)

ابر کرم نے سعی بہت کی پہ کیا حصول

ہوتی نہیں ہماری زراعت ہری ہنوز

(دیوان چہارم)

شعر زیر بحث میں حکلم کی قسمت میں شاہراہ حیات پر چراغ وقف کی طرح مسلسل چلتے رہتا

ہے۔ ”کیا ہے چراغِ وقف“ میں فاعل کو واضح نہ کر کے کسی کائناتی قوت کی طرف اشارہ کیا ہے، گویا کوئی منصوبہ ہے جو کارکنانِ قضا و قدر، یا ان کے بھی حاکم نے بنایا ہے کہ مشکلم کو چراغِ وقف کی طرح تنہا رکھنا اور شاہراہ پر ہر وقت سوزاں رکھنا ہے۔ اور یہ اس وقت سے جب دنیا میں ہوا بھی نہ تھی، ہر طرف سنسان سناٹا تھا۔ اگر نسیم دسوا ہوتیں تو چراغ کو بجھانے کی کوشش کرتیں۔ پھر کوئی نہ کوئی اسے روشن رکھنے کی سعی کرتا، یا اس کی حفاظت کرتا۔ پھر یہ بھی ہے کہ جہاں ہوا کا دور دورہ ہوتا ہے وہاں چراغِ وقف کو روشن کرنے اور روشن رکھنے کے ایک معنی بھی ہیں، کہ ہوا کے باعث اور سب چراغِ راہ تو بجھ جائیں گے، لیکن چراغِ وقف کو روشن رکھا جائے گا۔ لہذا ہوا والی جگہ میں چراغِ وقف ایک کارآمد شے ہے۔ لیکن جہاں ہوا بھی نہ ہو وہاں چراغِ وقف کی بھی کوئی ضرورت نہیں۔ اس کے باوجود مشکلم کو چراغِ وقف بنا کر چھوڑ دینے کا مطلب یہ ہوا کہ مقصود صرف جلانا اور اسے تکلیف پہنچانا ہے۔ ایک نکتہ یہ بھی ہے کہ جب دنیا میں نسیم یا صبا کا وجود نہ تھا تو انسان کا بھی وجود نہ رہا ہوگا۔ ایسی صورت میں بھی مشکلم کو چراغِ وقف بنا کر رکھ دینا اس کو صرف جلانا اور تکلیف ہی دینا ہے۔ اس سے کوئی کام لینا نہیں، بلکہ اسے خواہ مخواہ دکھ دینا ہی اس کی تخلیق کا مقصد معلوم ہوتا ہے۔

اس الم ناک بے حاصلی کے باوجود شعر میں شکایت یا خود رنجی کا لہجہ نہیں، بلکہ ایک متانت اور تسکین ہے، راضی بہ رضا ہونے کا انداز ہے، اور ایک طرح سے اس کائناتی منصوبے میں خود بھی شریک ہونے کا انداز ہے جس کے باعث مشکلم کو اس طرح رائگاں ہونا پڑا ہے۔ غالب کے یہاں بھی اکثر ایک عظیم الشان رائگانیت کا احساس ملتا ہے، لیکن ان کے لہجے میں ایک لاشخصیت ہے جو ہمیں عقلی سطح پر متوجہ اور منجذب (engage) کرتی ہے، ذاتی سطح پر نہیں۔ میر کا شعر ہمیں ذاتی سطح پر متوجہ اور منجذب (engage) اور مستحکم کرتا ہے۔ اس سلسلے میں ملاحظہ ہو ۲۸۱/۲ اور ۲۸۳/۱۔

۲۸۳

کتنے پیغامِ چمن کو ہیں سودل میں ہیں گرہ
کسو دن ہم تیں بھی بادِ سحر آوے گی

۲۸۳/۱ اس سے ملتا جلتا مضمون سودا نے بڑی کیفیت اور خوشگوار ابہام کے ساتھ ادا کیا ہے۔

اے ساکنانِ کنجِ قفسِ صبح کو صبا
سننے ہیں جائے گی سوے گلزارِ کچھ کبو

یہ شعر اس لئے اور بھی مشہور ہو گیا کہ فیض نے اسے ”زنداں نامہ“ کے سرنامے کے طور پر استعمال کیا ہے۔ (شروع کے ایڈیشنوں میں ”سننے ہیں“ کی جگہ ”سنتی ہی“ لکھا ہے، اور یہی قرأت مشہور بھی ہوئی۔) ہوا کو قاصد یا برگِ گل کو قفس تک لانے، لے جانے والی ہستی کے طور پر کئی عمدہ اشعار میں ہم دیکھ چکے ہیں، مثلاً ۱۶۳/۳ اور ۳۷۲/۳۔ شعر زیر بحث میں سودا کے شعر جیسا ابہام ہے، اور سودا سے زیادہ معنویت ہے۔ مصرعِ ثانی کے دو معنی ہیں۔ (۱) تمنائی انداز میں کہا ہے کہ کیا کوئی دن ایسا بھی ہوگا جب بادِ بحر ہمارے پاس آئے گی، یا ہمارے پاس سے ہو کر گزرے گی۔ (۲) یقین اور ارادے کے لہجے میں کہا ہے کہ اچھا کبھی نہ کبھی تو بادِ بحر ہمارے پاس آئے گی، یا ہمارے پاس سے ہو کر گزرے گی۔ سودا کے شعر میں ”ساکنانِ کنجِ قفس“ کا ذکر ہے، لیکن میر کے یہاں کنایہ ہے کہ مشکلم قفس میں ہے۔ حالی، جو عام طور پر وضاحت بیان کے قائل تھے، کنائے کی خوبی کے بہر حال معترف تھے۔ عشقیہ شاعری کی ضمن میں انھوں نے جگہ جگہ لکھا ہے کہ صراحت کے مقابلے میں کنایہ بلیغ تر ہے۔

میر کے شعر میں ”دل میں گرہ“ کا فقرہ بھی بہت خوب ہے، کیونکہ یہ استعارہ تو ہے ہی، لیکن چونکہ خود دل کو بھی گرہ، یا غنچہ، یا غنچے کی طرح گرفتہ کہتے ہیں، اس لئے کسی چیز کو ”دل میں گرہ“ کہنا مناسب کا عمدہ نمونہ ہے۔ اس پر طرہ یہ کہ جب کوئی رنجش ہو تو اس کے لئے ”دل میں گرہ پڑنا“ کا محاورہ استعمال

کرتے ہیں۔ شعر کے مضمون سے اس محاورے کو بھی تھوڑی سی مناسبت ہے، اور ”دل میں گرہ“ کے یہ معنی (”رنجش“) بقول دریدا ”معرض التواء“ میں تو ہیں ہی، اور اس طرح مصرعے میں ایک تناؤ پیدا ہوتا ہے جو لطف مزید کا باعث ہے۔

دل کی گرفتاری کا مضمون میر نے دیوان اول ہی میں ایک جگہ بڑی خوبی سے باندھا ہے۔ ملاحظہ ہوا/۷۲۔ اس شعر اور زیر بحث شعر میں ایک نکتہ مشترک اور بھی ہے کہ ۷۲/۱ میں دل کو صبا کے سپرد کر رہے ہیں اور اس طرح اس کے کھلنے کی امید کا اشارہ قائم کر رہے ہیں، جب کہ شعر زیر بحث میں یہ اشارہ ہے کہ جب دل میں گرہ کی طرح اگلے ہوئے پیغامات کو نکال کر صبا کے ہاتھ بھیجیں گے تو یہ گرہیں گویا کھل کر دل سے نکل جائیں گی اور دل ہلکا ہو جائے گا۔ یہ نکتہ تو بہر حال ہے ہی کہ دل کو غنچہ کہتے ہیں، اور غنچے کے بارے میں فرض بھی کرتے ہیں کہ جب اسے ہوائنتی ہے تو وہ کھلنے پر مائل ہوتا ہے۔

اب اس سوال پر غور کرتے ہیں کہ جن کے نام کون سے اور کیا پیغام ہیں جو دل میں رکے پڑے ہیں؟ اس مضمون پر شاد کا شعر یاد آتا ہے۔

مرغان قفس کو پھولوں نے اسے شاد یہ کہلا بھیجا ہے

آ جاؤ جو تم کو آنا ہوا ایسے میں ابھی شاداب ہیں ہم

میر کے شعر کی طرح یہاں بھی تھوڑا سا اسرار ہے کہ پھولوں کو کس بات یا کس چیز نے یہ ترفیب دی کہ وہ مرغان قفس کو پیغام بھجوائیں؟ لیکن اسی باعث تھوڑا سا قنص بھی صورت حال میں ہے، کیونکہ پھولوں کی طرف سے مرغان قفس کو پیغام جانے کی بات ذرا با آورو (Contrived) ہے۔ سودا اور میر نے مرغان قفس کی طرف سے پیغام بھیجے جانے کا مضمون اختیار کر کے خود کو قنص سے محفوظ رکھا ہے۔ یہ بات بالکل فطری ہے کہ مرغان قفس کی طرف سے چمن یا چمن والوں کو پیغام جائیں۔ مثلاً (۱) ان کی سرود مہری کا شکوہ ہو۔ (۲) اپنا حال زار بیان ہو۔ (۳) اپنی محبت کا اظہار ہو۔ (۴) اس بات کا رنج ہو کہ ہم اپنے دل کا حال تم تک پہنچانے سے قاصر رہے ہیں۔ (۵) یہ پوچھتا ہو کہ تم ہمارے پاس کب آؤ گے؟ (۶) یہ پوچھتا ہو کہ اب وہاں کون سا موسم ہے؟ عرض کہ امکانات کی کثرت ہے، اور ہر امکان شعر کی کیفیت میں نیا اضافہ کرتا ہے۔ میر کے مخصوص انداز میں یہاں کیفیت اور معنی آفرینی شانہ بہ شانہ چل رہے ہیں۔

ایک بات یہ بھی قابل لحاظ ہے کہ اگرچہ صبا یا نسیم سے قاصد کا کام لینا مسلمات شعر میں سے ہے۔ لیکن یہ مضمون کبھی نہیں بندھا کہ صبا نے پیغام واقعی پہنچایا دیا۔ شعر زیر بحث میں اس پہلو کے باعث مزید تناؤ پیدا ہوتا ہے کہ بھیجنے کے لئے پیغام تو بہت سے ہیں، لیکن صبا انہیں پہنچا بھی دے گی، اس کے بارے میں کوئی کچھ نہیں کہہ سکتا۔ اور یہ خدشہ تو بہر حال ہے ہی کہ اسیران قفس کے پاس ہاؤنجر کبھی آئے ہی نہ، اور ان کے سارے پیغام تادم واپسیں دل ہی میں گرہ رہ جائیں۔

سید محمد خاں رند نے بھی میر کا مضمون اٹھایا ہے، اور ”دل میں گرہ“ کا فقرہ استعمال کیا ہے۔

الفاظ کی کثرت کے باعث ان کا شعر ذرا ہلکا رہ گیا، لیکن ہے پوری طرح مکمل۔

غنچہ ساں حال دل زار رہا دل میں گرہ

نہ ملا باغ جہاں میں شنوا گوش مجھے

چونکہ پھول کے کان فرض کئے جاتے ہیں، اس لئے ”غنچہ ساں“ اور ”شنوا گوش“ میں

بداعت بہر حال ہے۔ میر کا شعر تو شاہ کار کا درجہ رکھتا ہے۔

۳۸۴

۱۰۳۵ کوئی ہو محرم شوفی ترا تو میں پوچھوں
کہ بزم عیش جہاں کیا سمجھ کے برہم کی

۳۸۴/۱ ابھی ۳۸۱/۲ پر ہم کارگاہ جہاں کی برہمی کا مضمون دیکھ چکے ہیں۔ وہاں تلواریں دو دھاری تھیں، کہ ایک مفہوم کے اعتبار سے قیامت کے لئے تقاضا تھا کہ کیوں نہیں آ جاتی، اور ایک مفہوم کے اعتبار سے اس کارگاہ کے تہ بالا ہونے کا افسوس تھا۔ زیر بحث شعر میں خود شکلم کی شوفی یا برہمی کا وادار ایسا بھرپور ہے کہ پناہ نہ ملے۔ اس شعر پر تھوڑی سی بحث میں نے ”تفہیم غالب“ میں لکھی ہے۔ یہ بات تو ظاہر ہے کہ غالب نے شعوری یا غیر شعوری طور پر اس شعر سے اکتساب کیا ہے۔

نقش فریادی ہے کس کی شوفی تحریر کا

کاغذی ہے پیرہن ہر پیکر تصویر کا

غالب کے شعر کی باریکیاں بیان کرنے کا یہاں موقع نہیں، لیکن ان کے شعر میں ”شوفی“ کا لفظ میر کی طرف واضح اشارہ کر رہا ہے۔ مزید یہ کہ دونوں شعروں میں لفظ ”شوفی“ میں نظام کائنات اور قضا و قدر پر طنز ہے، گویا نظم دو جہاں نہ ہو، کوئی طفلانہ کھیل ہو، کسی بچے کی شرارت ہو۔ پھر شعر زیر بحث میں ”کیا سمجھ کے برہم کی“ معنی سے لبریز فقرہ ہے۔ ملاحظہ ہو۔ (۱) بزم عیش جہاں کے بارے میں تو نے کیا سمجھا، اس کے بارے میں تو کس نتیجے پر پہنچا؟ (۲) تو نے بزم عیش جہاں کو کیا گردانا، کیا قرار دیا؟ (۳) کیا تو نے بزم عیش جہاں کو سوچ سمجھ کر برہم کیا؟ (اس مفہوم کے اعتبار سے مصرع ثانی کی نثریوں ہوگی: کیا (تو نے) بزم عیش جہاں سمجھ کے برہم کی؟) مندرجہ بالا مفہوم کے اعتبار سے مصرع ثانی استفہامیہ ہے۔ اب ایک اور معنی پر غور کریں: افسوس یا رنج یا خنگی کے لہجے میں کہا ہے کہ تو نے بزم عیش جہاں کو آخر کیا سمجھا کہ اسے برہم کر دیا؟ اس مفہوم کی رو سے شکلم کا لہجہ تہدید آمیز اور گستاخانہ ہے، گویا دو رب

الطلمین کی مصلحت اور حکمت میں غل اندازی کر رہا ہو، بلکہ اس پر شک کر رہا ہو۔ مثلاً ہم کہتے ہیں: گلچیں نے باغ کو سمجھا کیا ہے کہ اس طرح اسے تاراج کرنے پر آمادہ ہے؟ خدائے حکیم و قدیر کے آگے دیوانگی کا یہ انداز اگرچہ خالی از خطر نہیں، لیکن یہ بھی ایک طرح کی محبت ہے۔ ملاحظہ ہو ۳۶۱/۱۔

اب مصرع اولیٰ کو دیکھیں۔ ”کوئی ہو“ بھی کثیر المعنی ہے۔ (۱) اگر کوئی ایسا ہو، یعنی اگر کسی کا ہونا ممکن ہو۔ (۲) اگر کوئی مجھے مل جائے۔ (۳) اگر کوئی کہیں آس پاس ہو۔ تینوں صورتوں میں ایک امکان یہ ہے کہ کائنات و حیات کو درہم برہم کرنا ایک طرح کی شوفی ہے، اور اس شوفی کو سمجھنا غیر ممکن ہے۔ دوسرا امکان اس کے بالکل برعکس ہے کہ ایسے لوگ (یا ایسی ہستیاں) موجود ہیں جو اس شوفی کی محرم ہیں، اس کے اسرار سے واقف ہیں۔ نہ صرف یہ کہ وہ موجود ہیں، بلکہ اگر ان سے کچھ پوچھیں تو جواب بھی ملے گا۔ اسرار پر سے پردہ اٹھ بھی سکتا ہے، بس جاننے والا اور پوچھنے والا چاہئے۔ اب ”میں پوچھوں“ کی اہمیت واضح ہوتی ہے، ورنہ ”یہ پوچھوں“ بظاہر زیادہ مناسب معلوم ہوتا ہے اور ”میں پوچھوں“ میں لفظ ”میں“ بظاہر حشو معلوم ہوتا ہے۔ واقعہ یہ ہے کہ ”میں“ یہاں شکلم کی شخصیت کی طرف تاکید ہے، یعنی اور سب لوگ پوچھیں یا نہ پوچھیں (بلکہ شاید نہ ہی پوچھیں، ان کی ہمت ہی نہ پڑے) لیکن میں ضرور پوچھوں گا کہ تو نے بزم عیش جہاں کیا سمجھ کے برہم کی؟

”عیش“ کو ہم لوگ آرام، لطف اور تکلف سے بھرپور کے مفہوم میں استعمال کرتے ہیں۔ مثلاً ”عیش و عشرت“، ”عیش و آرام“، ”عیش کرنا“ بمعنی خوب آرام سے اور پر تکلف انداز میں رہنا۔ ”عیاش“ کے معنی ہمارے یہاں ”بکثرت عیش کرنے والا“ ہیں۔ لیکن اصل عربی میں ”عیش“ کے معنی ہیں ”زندگانی، زندگانی کردن“ (منتخب اللغات)۔ لہذا ”بزم عیش جہاں“ میں ”عیش“ بمعنی ”عشرت“ تو ہے ہی، مگر ”عیش“ بمعنی ”زندگانی“ بھی ہے۔ زبردست شاہکار شعر ہے۔ مابعد الطبیعیاتی معاملات کو اس طرح انسانی سطح پر برتنے کا فن اقبال اور غالب کو بھی نصیب نہ ہوا۔

۳۸۵

کس حسن سے کہوں میں اس کی خوش اختری کی
اس ماہ رو کے آگے کیا تاب مشتری کی

شب با بحال سگ میں اک عمر صرف کی ہے
مت پوچھ ان نے مجھ سے جو آدی گری کی

یہ دور تو موافق ہوتا نہیں مگر اب
رکھئے بنائے تازہ اس چرخ چنبری کی

۳۸۵/۱ یہاں معنی کے اعتبار سے کوئی خاص بات نہیں۔ مناسبیں البتہ خوب ہیں۔ (۱) حسن، خوش، رو۔ (۲) اختری، ماہ، مشتری۔ (۳) ماہ، تاب (بمعنی "چمک")۔ دونوں مصرعوں میں انشائیہ انداز نے لطف پیدا کیا ہے، ورنہ بات معمولی ہے۔ ہاں مصرع اول میں "خوش اختری کی" کہنا بمعنی "خوش اختری کے بارے میں کہنا، اس کا حال بیان کرنا" تازہ ہے۔ پورے شعر میں لہجہ ایسا ہے گویا کوئی نئی بات دریافت کی ہے یا نئی چیز حاصل کی ہے اور بڑے جوش اور ولولے کے ساتھ اس کے بارے میں بات کرنا چاہتے بھی ہیں۔

"خوش اختر" بہت تازہ اور دلچسپ ہے۔ اسے میر نے ایک بار اور بھی استعمال کیا ہے۔

وصل کیوں کر ہو اس خوش اختر کا
جذب ناقص ہے اور طالع شوم

(دیوان ششم)

یہاں بھی معنی میں کوئی خاص بات نہیں، لیکن علم نجوم کی اصطلاحوں (وصل، اختر، جذب، طالع، شوم) کا ضلع بڑی خوبی سے باندھا ہے۔ مسئلہ پھر بھی وہی رہتا ہے کہ "خوش اختر" کے معنی کیا ہیں؟ فرید احمد برکاتی نے اس کے معنی "خوش بخت" تجویز کئے ہیں۔ یہی معنی پلٹس اور "اردو لفظ تاریخی اصول پر" اور اسانگہ گاس میں بھی ہیں۔ مشکل یہ ہے کہ معشوق کو "خوش اختر" کہنے کا نہ کوئی قرینہ ہے اور نہ سند۔ "نور اللغات"، "فرہنگ اثر"، "فرہنگ آندراج"، "بہارِ نجم"، "چراغ ہدایت" اور "مصطلحات" سب "خوش اختر" سے ناواقف ہیں۔ "بہار" اور "آندراج" میں "خوش" کے سابقہ کے ساتھ درجنوں اندراجات ہیں، لیکن "خوش اختر" ناموجود ہے۔ "بہار" میں "خوش ستارہ" اور "خوش طالع" البتہ ہیں، لیکن "خوش طالع" کے بجائے "خوش طالعی" کی سند لکھی ہے۔ اردو والے بیٹی کو "دختر نیک اختر" ضرور کہتے ہیں، لیکن وہاں مراد یہ ہوتی ہے کہ وہ شوہر کے معاملے میں اور سسرال کے لئے خوش نصیب ہو۔ معشوق کو نیک اختر یا خوش اختر کہنا بے لطف ہے، جب تک کہ اس کے کوئی استعاراتی معنی نہ ہوں۔ اور استعاراتی معنی کا لغات میں کہیں پتہ نہیں۔ پھر یہ بھی دیکھئے کہ شعر زیر بحث میں اگر "خوش اختری" کے معنی "خوش نصیبی" لئے جائیں تو متکلم عاشق سے زیادہ نجومی معلوم ہوتا ہے کہ معشوق کی خوش بختی کے بارے میں ہم کو بتانا چاہتا ہے۔ ظاہر ہے کہ یہ معنی یہاں نامناسب اور بے لطف ہیں۔ لہذا یہ بات بھی ظاہر ہے کہ میر نے ان دونوں اشعار میں "خوش اختری" اور "خوش اختر"، کو "حسن" اور "حسین" کے معنی میں استعمال کیا ہے۔ اب یہ ان کی اختراع ہے، یا کسی فارسی شاعر کی سند پر ہے، اس کے بارے میں یقین کے ساتھ کچھ کہنا مشکل ہے۔ بظاہر تو اختراع میر ہی کی معلوم ہوتی ہے۔

ایک امکان یہ ہے کہ میر نے "خوش اختر" کو معشوق کا استعارہ بنایا ہو اور وجہ شبہ یہ فرض کی ہو کہ معشوق حسن فراواں رکھتا ہے، اور جس کے پاس اتنا حسن ہو، اسے خوش نصیب ہی کہا جائے گا، (جس طرح بد صورت شخص یا ناقص الاعضا شخص کو بد نصیب کہتے ہیں۔ یعنی کوئی اگر بد صورت یا ناقص الاعضا ہے تو وہ بد نصیب ہے، اور اگر خوب صورت یا کامل الاعضا ہے تو خوش نصیب ہے۔)

"کس حسن سے کہوں میں" بھی پر لطف ہے، کہ خوش اسلوبی کا کون سا پیرایہ اختیار کروں؟ یا کوئی یہ خوب صورت پیرایہ نہیں، یا پھر "حسن" بمعنی "حسین" ہو سکتا ہے کہ میں کس حسین کے سامنے

معشوق کی خوش اختری کا بیان کروں؟ معمولی سے مضمون میں اتنے معنی بھر دینا میری ہی کے بس کا روگ تھا۔

۳۸۵/۲ اس شعر میں خود پر طنز، تمسخر، معشوق پر طنز، اپنی بے چارگی کا بیان، یہ سب اس خوبصورتی سے یکجا ہو گئے ہیں کہ میر کے کلام میں بھی (جہاں اس طرح کے شعروں کی کمی نہیں) یہ شعر متناظر نظر آتا ہے۔ کتے کی طرح ایک عمر بسر کرنے کو ”آدی گری“ سے تعبیر کرنا طنز اور خود سپردگی دونوں کی محراج ہے۔ کتے اور آدمی کا تضاد عمدہ تو ہے ہی، مزید لطف یہ ہے کہ کتے کو آدمی سے بے حد مناسبت بھی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ کتا اگر قطعاً اولین پالتو جانور نہیں تو ان چند اولین جانوروں میں سے بیشک ہے جو پالتو ہوئے اور انسانوں کے گھروں میں پلے بڑھے۔ کتے اور انسان میں مناسبت اور کتے میں بعض قابل قدر صفات، مثلاً وفاداری اور قناعت کی بنا پر اسے انگریزی میں man's best friend کہا جاتا ہے۔ ”شب با بحال سگ“ میں دو لطف ہیں۔ ایک تو یہ کہ رات کے وقت کتوں کے وجود اور ان کے بھونکنے کا احساس زیادہ ہوتا ہے۔ (پطرس کا مضمون ”کتے“ ملاحظہ ہو۔) اور دوسرا یہ کہ کتارات کے وقت اپنی گلی میں گھومتا پھرتا ہے اور ساری رات جاگ کر، یا نیم بیداری کے عالم میں گزارتا ہے۔ عاشق (متکلم) کا بھی یہی حال ہے کہ وہ راتیں کوئے معشوق میں گزارتا ہے۔

”آدی گری“ اس جگہ بہت عمدہ اور معنی خیز لفظ ہے۔ ایک اعتبار سے اس کے معنی ہیں ”آدی بنانے کا کام، آدمی بنانے کا عمل“۔ یہ اس لئے کہ ”گر“ کا لاحقہ ”بنانے والا“ کے معنی میں بھی آتا ہے، مثلاً ”بادشاہ گر“ ”کیا گر“ وغیرہ۔ ایک اعتبار سے ”آدی گری“ کے معنی ہیں ”آدی پن، آدمی کی طرح کا کام“، کیونکہ ”گری“ کا لاحقہ پیشے کو بیان کے لئے بھی استعمال ہوتا ہے۔ مثلاً باورچی گری، یعنی ”باورچی کا پیشہ باورچی کا کام“، ”منشی گری“، یعنی ”منشی کا پیشہ، منشی کا کام“، وغیرہ۔ ظاہر ہے کہ دونوں معنی اس شعر میں بے حد مناسب ہیں۔ دیوان چہارم میں جو غزل اسی زمین و بحر میں ہے اس میں یہ قافیہ صرف موخر الذکر معنی میں استعمال ہوا ہے، لہذا وہاں لطف بہت کم ہے۔

شب سن کے شور میرا کچھ کی نہ بے دماغی

اس کی گلی کے سگ نے کیا آدمی گری کی

”آدی گر“ کے دونوں معنی میں ”آدم گر“ بھی مستعمل ہے۔ میر نے ”آدم گر“ کو ایک جگہ معنی

دوم میں استعمال کیا ہے۔ مضمون دیوان چہارم کے ”مقولہ بالا شعر سے مشابہ ہے۔

شب رفتہ میں اس کے در پر گیا

سگ یار آدم گری کر گیا

(دیوان دوم)

جناب برکاتی نے ”آدم گری“ اور ”آدی گری“ دونوں اپنی فرہنگ میں لکھے ہیں، لیکن دونوں معنی نہیں لکھے ہیں۔ پھر انھوں نے شاعر کا نام لکھے بغیر امداد علی، بحر کا ایک شعر لکھا ہے۔ شاعر کا نام نہ ہونے کے باعث گمان ہو سکتا ہے کہ یہ شعر بھی میر کا ہے۔ اس کا حذف بہتر تھا۔

خود کو معشوق کا کتا کہنے کا مضمون کسی نے فارسی میں بڑی طباطبائی کے ساتھ نظم کیا ہے۔

سحر آدم بہ کویت بہ شکار رفتہ بودی

تو کہ سگ نہ بردہ بودی بہ چہ کار رفتہ بودی

(میں صبح صبح حیرے کو پے میں آیا، تو شکار کو گیا ہوا

تھا۔ جب تو کتے کو ہی ساتھ نہیں لے گیا تھا تو بھلا

کس کام سے گیا تھا؟)

میر کے شعر زیر بحث میں عشق مجازی کی خوشبو اتنی واضح نہ ہوئی تو اسے نعت پر بھی محمول کر سکتے تھے۔ شیخ فرید الدین عطار نے اپنی کتاب ”تذکرۃ الاولیاء“ کے دیباچے میں لکھا ہے کہ ”حضرت جمال موصلی کی پوری زندگی اسی تنہا میں خون دل پیٹے اور دولت صرف کرتے گذر گئی کہ کسی طرح حضور اکرم کے روضہ اقدس کے قریب مجھے ایک قبر میں جگہ مل جائے اور جب جگہ مل گئی تو انتقال کے وقت یہ وصیت فرمائی کہ میری قبر پر یہ کتبہ لگا دینا کہ آپ کا کتا آپ ہی کے در پر پڑا ہے۔“ ممکن ہے شاہ جہانی دربار کے مشہور شاعر محمد جان قدسی کو اپنی شہرہ آفاق نعت کے ایک شعر کا مضمون شیخ عطار کی بیان کردہ روایت سے ہی حاصل ہوا ہو۔ محمد جان قدسی کا شعر ہے۔

نبت خود بہ سکت کروم و بس مطہلم

زانکہ نبت بہ سگ کوئے تو شد بے ادبی

(میں نے آپ کے کتے کی طرف اپنی نبت کی اور

بہت شرمندہ ہوں، کیونکہ آپ کی نگلی کے کتے کی طرف بھی خود اپنی نسبت کرنا ہے ادبی ہے۔)

قدسی کی نعت پر درجنوں تفسیمیں لکھی گئیں۔ غالب نے بھی اس کا غصہ کیا ہے، لیکن اس شعر کا جواب غالب سے بھی نہ ہوا۔ میر نے ذرا ہٹ کر کہا، اور انداز یہاں ایسا رکھا کہ شعر نعتیہ بھی ہو سکتا ہے، اور عاشقانہ بھی۔

نفر سے ہم تو کلمہ اپنی فلک پر پھینکیں
اس کے سگ سے جو ملاقات مساوات رہے
(دیوان ششم)

۳۸۵/۳ سردار جعفری نے اس شعر کے بارے میں لکھا ہے کہ یہاں ”انقلاب کا منظر آج کے زمانے کے مطابق سیاسی اور سماجی تبدیلی کے لئے نہیں استعمال ہوا ہے۔ اس کا مطلب صرف غلبہ اور امتیاز کے دور کا خاتمہ ہے۔ یہ انداز اور رجحان دراصل عاشق اور معشوق کی دوئی کا پتہ دیتا ہے اور فردا اور سماج، انسان اور زمانے کے ٹکراؤ کو ظاہر کرتا ہے۔“ بات بہت عمدہ ہے، لیکن شعر کے مطلب کو ”صرف غلبہ اور امتیاز کے دور کے خاتمے“ تک محدود کر دینا مناسب نہیں ہے۔ ترقی پسند نظریہ شعر کی مشکل یہ ہے کہ وہ متن میں ایک ہی معنی کا وجود پسند کرتا ہے۔ متن کی طرف درست رویہ کثیر المعنویت کے امکان کا دروازہ کھلا رکھنا ہے۔ اگر کسی متن میں سیاسی/سماجی معنی بھی نکل سکتے ہیں تو کیوں نہ نکالے جائیں؟ سردار جعفری کی یہ بات درست ہے کہ شعر زیر بحث میں عاشق اور معشوق کی دوئی اور فردا/سماج، انسان/زمانہ کے تصادم کا احساس ہے۔ لیکن اس میں سماجی/سیاسی تبدیلی کے امکان یا اس کے تھانے کا بھی ذکر ہے، جس طرح مومن کے اس شعر میں ہے جو ۳۸۱/۲ کی بحث میں نقل ہوا ہے۔

اے حشر جلد کرتہ و بالا جہان کو
یوں کچھ نہ ہو امید تو ہے انقلاب میں

اگر کوئی متن سیاسی/سماجی معنی (یا معنویت) کا متحمل ہو سکتا ہے تو پھر سخن فنی کا فرض ہے کہ اس متن کی یہ صفت بیان کی جائے اور اس کی سیادی سماجی معنویت کو ظاہر کیا جائے۔ مشکل تب آپڑتی ہے

جب نقاد اس بات پر اصرار کرے کہ کسی متن میں اور کوئی معنی ہیں ہی نہیں، یا صرف سیاسی سماجی معنی ہیں۔ یا پھر وہ متن کے ساتھ زبردستی کر کے سیاسی/سماجی معنی برآمد کرے۔ اس زبردستی کی ذرا بار یک اور subtle مثال میٹر ماشری (Pierre Macherey) کے تصورات ہیں جہاں وہ غیر حاضری (absences) کا نظریہ پیش کرتا ہے، اور کہتا ہے کہ بعض متون کی معنویت ان باتوں میں ہوتی ہے جو ان میں مذکور نہیں ہوتیں۔ اس غیر حاضری کے معنی یہ ہیں کہ متن بنانے والے کو ان تصورات کا گہرا احساس تھا اور اس نے ان کے بارے میں سکوت اختیار کر کے ان کی اہمیت ہم پر واضح کی ہے۔ ماشری کہتا ہے کہ جو چیزیں متن میں کہی گئی ہیں، ان کی وضاحت کے لئے ہمیں انتقاد پاتی موضوع The critical explicit کا انتظار کرنا چاہئے، اور یہ Critical explicit لامتناہی ہو سکتا ہے۔ اپنی مشہور کتاب A theory of Literary Production میں ماشری کہتا ہے:

The recognition of the area of shadow in and around the work is the initial moment of criticism. But we must examine the nature of this shadow: does it denote a true absence or is it the extension of a half presence?... It might be said that the aim of criticism is to speak the truth, a truth not unrelated to the book, but not as the content of its expression.

ترجمہ: کسی متن کے اندر اور اس کے گردا گرد دھندلے پن اور سائے کے وجود کا اعتراف اور پہچان، تنقید کا ابتدائی لمحہ ہے۔ لیکن ہمیں اس سائے کی نوعیت کو دیکھنا چاہئے: کیا یہ کسی حقیقی غیاب کی غمازی کرتا ہے، یا یہ کسی نیم حضور کی توسیع ہے؟ ہم کہہ سکتے ہیں کہ تنقید کا مقصود سچ بولنا اور سچ کو ظاہر کرنا ہے، ایسا سچ جو (زیر بحث) کتاب سے غیر متعلق نہ ہو، بلکہ اس کے اعتبار کا مافیہ ہو۔

اس کا مطلب یہ ہوا کہ جو چیزیں متن میں موجود ہی نہیں ہیں یعنی اس کے expression کا مافیہ (content) نہیں ہیں، ان کو بھی متن کا حصہ قرار دے کر ان کے بارے میں گفتگو ہو سکتی ہے۔ بقول ماشری ”کوئی کتاب خود مکمل نہیں ہوتی ہے۔ اس کے ساتھ لازماً ایک غیر حاضری بھی ہوتی ہے جس کے بغیر کتاب کا وجود ممکن نہیں۔“ مثال کے طور پر (بقول ماشری ژول ورن Jules Verne)

(Verne) اپنے ناولوں میں کہتا ہے چاہتا ہے کہ سائنس اور صنعت نے متوسط طبقے کو ترقی کی شاہراہ پر گامزن کر دیا ہے۔ لیکن چونکہ اس ideology میں بعض داخلی تضادات ہیں، اس لئے اس کی تصویر کشی (figuration) اور نمائندگی (representation) کے درمیان خاموشی کے وقفے ہیں اور وہی اس کے ناولوں کی جان ہیں۔

ماشری کا ذکر میں نے اس لئے کیا کہ گوئی چند تاریخ نگار نے فیض پر لکھتے وقت ماشری کے خیالات کا حوالہ دے کر ترقی پسند تنقید کی سادہ لوحی اور سہل بیانی کا ذکر کیا ہے۔ حالانکہ خود ماشری ایک قسم کی سادہ لوحی اور مارکسی خود فریبی کا شکار ہے، کہ وہ متن کو لامحالہ تاریخی شعور کا پابند قرار دیتا ہے۔ اور جو چیزیں اس میں نہیں ہیں ان کے غیاب کو وہ ان کے حضور کی دلیل ٹھہراتا ہے۔ یہ اگر مصومیت نہ ہوتی تو بددیانتی ٹھہرتی۔ دوسری بات یہ کہ ماشری کا نظریہ غیاب بھی بہت نیا نہیں ہے۔ مفسرین حدیث نے امام بخاریؒ کے یہاں بعض مسائل کی غیر حاضری کے لئے اس طرح کی توجیہات اور تاویلات بہت پہلے بیان کر دی تھیں۔

متن کے ساتھ زبردستی کر کے ناموجود معنی برآمد کرنے کی ایک مثال تو پیر ماشری (Pierre Machery) ہے، جس کے یہاں بہر حال بعض ذہنی قلابازیاں اور پیچیدگیاں ہیں۔ دوسری مثال سردار جعفری کی ہے، جہاں وہ کہتے ہیں کہ میر نے بہت سے اشعار میں ”براہ راست سماجی معاشی اور سیاسی مسائل کو ڈھال دیا ہے۔ انھوں نے کبھی یہ خیال نہیں کیا کہ یہ مضامین غزل کی طبع نازک پر گراں گذریں گے۔“ اس کے بعد وہ میر کا حسب ذیل شعر نقل کرتے ہیں۔

نہ مل میر اب کے امیروں سے تو
ہوئے ہیں فقیر ان کی دولت سے ہم

(دیوان دوم)

ان کا خیال غالباً یہ ہے کہ ”دولت“ یہاں بہ معنی wealth ہے، اور اسی لئے اس شعر میں ”سماجی معاشی اور سیاسی“ مسائل کا براہ راست ذکر ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ یہ شعر معشوق مزاج رؤسا کے بارے میں ہے، اور یہاں ”دولت سے“ کے معنی ”بدولت“ یعنی on account of ہے، یعنی ہم ان کے عشق میں فقیر ہو گئے۔ اسی بات کو میر نے دیوان اول میں اور واضح کر

کے لکھا ہے۔

امیر زادوں سے دلی کے مل نہ تا مقدور

کہ ہم فقیر ہوئے ہیں انھیں کی دولت سے

ایک بار وحید اختر نے مندرجہ بالا شعر مجھے میر کے ”سماجی اور سیاسی شعور کے ثبوت میں سنایا تھا۔ حالاں کہ یہاں بھی ”دولت“ بمعنی wealth نہیں بلکہ ”دولت سے“ بمعنی ”بدولت“ ہے۔ اگر دیوان اول والے شعر کے بارے میں سوال ہو کہ معشوق مفت امرا کی کیا دلیل ہے؟ تو ان کے بارے میں آبرو کا شعر ہم ۳۷۲/۲ پر پڑھ چکے ہیں۔

میرزائی سے ہوئے نامرد دلی کے امیر

ناز کے مارے بھرے جاتی ہے مرگاں کی سپاہ

اگر یہ سوال ہو کہ ”دولت سے“ بمعنی on account of پڑھنے کے لئے دلیل کیا ہے، اور ”دولت“ بمعنی wealth پڑھنے سے ہمیں کیا چیز مانع ہے۔ تو اس کا جواب یہ ہے کہ اگر ”دولت“ بمعنی wealth ہے تو ”دولت سے“ کی جگہ ”دولت کی وجہ سے“ ہونا چاہئے۔ ”ہم ان کی دولت سے فقیر ہوئے ہیں“ کے معنی یہ ہرگز نہیں ہو سکتے کہ ہم ان کی دولت یعنی تمول کی وجہ سے یا اس کے باعث فقیر ہوئے ہیں۔ دوسرا جواب یہ ہے کہ ”دولت“ بمعنی ”وجہ، باعث“ میر کے زمانے میں عام تھا۔ شاہ حاتم کا ایک شعر ہم ۳۸۰/۱ پر دیکھ چکے ہیں۔ جرأت کہتے ہیں۔

کیا کہوں جو کہ ملا ہم کو جنوں کی دولت

تن کو عریانی ملی پاؤں کے تیس خار ملے

میر سوزنے ایک قلعے میں اپنے دوستوں کی مدح کی ہے کہ وہ سب موزوں طبع تھے، لہذا ان کی صحبت میں بیٹھ کر میں بھی شاعر ہو گیا۔

ورنہ میں اور شاعری تو بہ

یہ بھی سب صاحبوں کی ہے دولت

لہذا یہ بالکل واضح ہے کہ میر کے شعروں میں ”دولت سے“ بمعنی ”وجہ سے“ ہے۔ مزید ثبوت درکار ہو تو میر کا حسب ذیل شعر دیکھیں۔ یہاں ”دولت سے“ کا لفظ نہیں ہے، اس لئے مضمون اور بھی

صاف ہو گیا ہے۔

مت مل اہل دول کے لڑکوں سے
میر جی ان سے مل فقیر ہوئے

(دیوان دوم)

یہ سب شعر دراصل شہر آشوب کے عالم سے ہیں (ملاحظہ ہو ۳۰۹/۲)۔ بہت سے بہت یہ کہہ سکتے ہیں کہ ان کو امیروں کی دولت مندی کے خلاف احتجاج کے معنی بھی دیئے جاسکتے ہیں، لیکن یہ مفہوم بہت کم زور ہے۔

تغید کے سلسلے میں بنیادی بات یہی ہے کہ نقاد کو چاہئے کہ وہ متن کو متن ہی کے اصول و قوانین کی روشنی میں پڑھے، اپنے مفروضات کی روشنی میں نہیں۔ اور متن کے جو اصول و قوانین وہ دریافت کرے ان کا پورا پورا ثبوت متن سے مل سکتا ہو۔ یہ سوال بہر حال رہتا ہے کہ کوئی نقاد اپنے شعوری یا غیر شعوری تعصبات اور وابستگیوں کو کس حد تک پس پشت ڈال سکتا ہے؟ لیکن کوشش تو بہر حال کرنی چاہئے۔ یہ نہ کرنا چاہئے کہ ادب / متن کے بارے میں رائے پہلے قائم کر لی جائے اور پھر اسی کو ادب / متن میں تلاش کیا جائے (یعنی ادب / متن کو اس ارادے کے ساتھ پڑھا جائے کہ ہم نے جو رائے پہلے سے قائم کر رکھی ہے، اسی کی صداقت کے ثبوت ہم ادب / متن میں تلاش کریں گے۔)

اس طویل (لیکن ضروری) عبارت معترضہ کے بعد میر کے شعر زیر بحث کی طرف دوبارہ راجع ہوتے ہیں۔ ”چنبری“ بمعنی ”دائرے کی شکل کا“ ہے۔ لیکن ”چنبری“ کے معنی ”گردش کرنے والا، رقص کرنے والا“ بھی ہوتے ہیں۔ (”آئندراج“۔) آسمان کو ”چرخ“ اسی لئے کہتے ہیں کہ وہ گردش کرتا ہے۔ اس لئے ”چرخ“، ”چنبری“ اور ”دور“ میں نہایت لطیف مناسبت ہے۔ مزید معنوی لطف یہ ہے کہ جو شے گردش کر رہی ہو اس کی بنیاد کیسے رکھ سکتے ہیں؟ لہذا مصرع ثانی میں الواعز می کے ساتھ ساتھ ایک ٹھٹھ بھی ہے۔ اور یہ تو ظاہر ہی ہے کہ چرخ چنبری کی بنیاد دوبارہ اگر رکھی بھی تو اس بات کی کوئی دلیل نہیں کہ نئے آسمان کا دور منظم کے موافق ہی جائے گا۔ یہ طرک کا مزید پہلو ہے۔ اس سے ملتا جلتا مضمون میر نے دیوان دوم میں نظم کیا ہے، لیکن وہاں یہ معنوی ابعاد نہیں ہیں۔

شاید کہ قلب یار بھی تک اس طرف پھرے

میں مختلر زمانے کے ہوں انقلاب کا
ہاں ”قلب“ کا لفظ خوب ہے، کیونکہ اس کے معنی ”پلٹنا“ بھی ہیں۔ یہ مناسبت کی اچھی مثال ہے۔

انوری کے ایک مشہور قصیدے کا مطلع ہے۔

اے مسلماناں فغان از دور چرخ چنبری
وز نفاق تیر و قصد ماہ و کید مشتری
(اے مسلمانو! چرخ چنبری کے دور سے فریاد و فغان
ہے۔ اور مرغ کی دشمنی سے، اور چاند کی چال سے،

اور مشتری کے مکر سے فریاد ہے۔)

ممکن ہے میر کو ”چرخ چنبری“ کے ساتھ ”دور“ کا لفظ لانے کا خیال انوری کا شعر دیکھ کر آیا ہو۔ لیکن انوری کے یہاں مضمون بالکل معمولی ہے، نجوم کی اصطلاحوں نے اسے زور بخش دیا ہے۔ میر کے شعر میں ایک طنز اور الواعز می ہے، اور اس کی تہ میں اپنی مجبوری کا احساس بھی۔ میر کے یہاں مضمون اور اسلوب دونوں پر زور ہیں۔ انوری کے یہاں صرف اسلوب زور دار ہے۔ غالب کا مشہور فارسی مطلع بھی ممکن ہے میر سے متاثر ہو۔ یہ ضرور ہے کہ غالب نے مصرع ثانی میں مضمون بہت وسیع کر دیا ہے۔

بیا کہ قاعدہ آسماں مگر دانیم
تضا بہ گردش رطل گراں مگر دانیم
(آؤ آسمان کے قاعدے کو پلٹ دیں اور
بھاری پیمانے کی گردش کے ذریعہ تقدیر کو
پلٹا دیں۔)

غالب کے شعر میں انوری کی ہی روانی نہیں ہے، لیکن بلند آہنگی تو خوب ہے۔

۳۸۶

دیکھ تو دل کہ جاں سے اٹھتا ہے
یہ دھواں سا کہاں سے اٹھتا ہے

سدا لے گھر کی بھی شعلہ آواز
دود کچھ آشیاں سے اٹھتا ہے

بیٹھے کون دے ہے پھر اس کو
جو ترے آستان سے اٹھتا ہے

یوں اٹھے آہ اس گلی سے ہم
جیسے کوئی جہاں سے اٹھتا ہے

۳۸۶/۱ مصحفی نے اس زمین میں دو غزل لکھا ہے۔ ایک میں نو شعر ہیں، دوسری میں سات۔ میر کی غزل میں نو شعر ہیں۔ ممکن ہے دونوں نے نو نو شعروں کی غزل مشاعرے کے لئے کہی ہو، پھر مصحفی نے سات شعروں کی غزل میر کے جواب میں مزید کہی ہو۔ مصحفی کے سولہ شعروں میں جو دست طبع کے ثبوت موجود ہیں، لیکن ان کا کوئی شعر میر کے ان شعروں کا ہم رتبہ نہیں جو میں نے انتخاب میں شامل کئے ہیں۔

مطلع کا مضمون دیوان دوم میں میر نے یوں دہرایا ہے۔

کیا جانے کہ چھاتی جٹے ہے کہ داغ دل
ایک آگ سی لگی ہے کہیں کچھ دھواں سا ہے

دیوان دوم کا شعر سائز مشہدی سے براہ راست مستعار ہے، لیکن اس کے اپنے لطف بھی ہیں۔ لہذا اس پر گفتگو بروقت ہوگی۔ فی الحال اس مطلع پر غور کرتے ہیں۔ سب سے پہلی بات یہ کہ دونوں مصرعے انتہائی ہیں، اور ان کے لہجے میں شدید ڈرامائیت ہے۔ اس میں حقیر، عجالت urgency، خفیف سا طنز سب شامل ہیں۔ پھر متکلم اور مخاطب کا ابہام بھی خوب ہے۔ ممکن ہے شعر کا مخاطب خود ہی متکلم ہو، یعنی متکلم اپنے آپ سے کہہ رہا ہو کہ تم کس خیال میں گم ہو، کہاں محو ہو، دیکھو دھواں اٹھ رہا ہے، پتہ لگاؤ کہاں سے اٹھ رہا ہے؟ تمہارا دل جل رہا ہے کہ تمہاری جان جل رہی ہے؟ (اس مفہوم میں اسی غزل کا اگلا شعر دیکھیں اور ۵۱/۲ پر بھی غور کریں۔) دوسرا مفہوم یہ ہے کہ عاشق (متکلم) معشوق سے کہہ رہا ہے کہ ذرا دیکھ تو سہی، میں جلا جاتا ہوں۔ ذرا سوچ اور پتہ لگا کہ یہ دھواں میرے دل کا (یعنی آہوں کا) ہے، یا میری جان (یعنی میری زندگی، میری روح) کا ہے۔ تیسرا مفہوم یہ ہے کہ کوئی اور شخص معشوق سے کہہ رہا ہے کہ ذرا دیکھ تو سہی یہ تمہارے عاشق کو کیا ہو گیا؟ یہ دھواں اس کی آہوں کا ہے (دل کا ہے) کہ اس کی جان ہی جلی جا رہی ہے؟

ہر صورت میں ”یہ“ اور ”سا“ کا لطف بیان سے باہر ہے، کیونکہ یہ الفاظ بہ یک وقت فاصلے کی طرف بھی اشارہ کرتے ہیں (یعنی معشوق کہیں دور ہے) اور صورت حال کے ابہام کی طرف بھی، کہ معشوق اور عاشق، یا متکلم اور عاشق اور معشوق سب ایک دوسرے کے پاس پاس ہیں، اور دھواں ابھی پوری طرح ہر طرف کو محیط نہیں ہوا ہے، بلکہ بس ذرا ذرا سا اٹھ رہا ہے۔ چھوٹے چھوٹے لفظوں میں اس قدر معنی بھر دینا میر کا ادنیٰ کرشمہ ہے۔ زبردست کیفیت کا شعر ہے، لیکن معنی کا پہلو بھی نمایاں ہے۔ میر کے خاص انداز کا شعر ہے کہ کیفیت بھی ہے، معنی بھی، لہجے میں ابہام بھی ہے (لیکن کوئی پہلو خود ترجمی کا نہیں) اور متکلم کا بھی ابہام ہے۔ غیر معمولی شعر ہے۔ مصحفی نے ”کہاں“ کے قافیے کے ساتھ بالکل انصاف نہ کیا۔

جمع رکھتے نہیں نہیں معلوم
خرق اپنا کہاں سے اٹھتا ہے

۳۸۶/۲ اس سے ملاتا جلد مضمون ۵۱/۲ پر بیان ہوا ہے، لیکن وہاں استعارہ رونے کا ہے۔ مصحفی نے

بھی ”آشیاں“ کا قافیہ اچھا نظم کیا ہے ان کا مضمون بھی میر سے مشابہ ہے۔

نالہ کرتی ہے جس گھڑی بلبل

شعلہ اک آشیاں سے اٹھتا ہے

لیکن میر کے یہاں مصرع اولیٰ میں انشائیہ اسلوب نے ڈرامائی شدت پیدا کر دی ہے۔ اس کے سامنے مصحفی کا مصرع اولیٰ بے رنگ معلوم ہوتا ہے۔ آواز کو شعلے سے تشبیہ دینا ہماری شاعری کا مشہور مضمون ہے۔

دھوٹے ہے اس مغنی آتشِ نفس کو جی

جس کی صدا ہو جلوہ برقِ فنا مجھے

(غالب)

اس غیرتِ ناہید کی ہر تان ہے دیپک

شعلہ سا چمک جائے ہے آواز تو دیکھو

(مومن)

رہے آہ آتشیں سے سراج

مجھ کو ہر رات شعلہ بانی ہے

(سراج اورنگ آبادی)

ایسے زبردست شعروں کے سامنے بھی میر کا زیر بحث شعر ممتاز نظر آتا ہے، کیونکہ اس میں

کیفیت اور ڈرامائیت دونوں کا دفور ہے۔

ایسا معلوم ہوتا ہے کہ ”شعلہ آواز“ کا مضمون ہندوستانیوں (یا سبک ہندی والوں) کا وضع کیا

ہوا ہے۔ ”بہارِ نجم“ میں ”شعلہ آواز“ کی سند کے طور پر محسنِ تاثیر، غنی کا شیریں اور صائب کے شعر درج ہیں۔ یعنی کوئی شعر سبک صفا ہانی یا کسی خالص ایرانی شاعر (مثلاً سعدی، حافظ، جامی) کا نہیں۔ غنی کا شعر اس قدر خوبصورت ہے کہ میر کے شعر سے بہت مختلف المضمون ہونے کے باوجود اسے نقل کئے ہی بنے۔

بود از شعلہ آواز قلقل بزمِ ما روشن

سرتِ گردِ مکن خاموش ساقی شمعِ مینارا

(قلقل کے شعلہ آواز سے ہماری بزم روشن ہوتی

ہے۔ اسے ساقی، میں تیرے قربان تو شمعِ مینا کو

خاموش نہ کر۔)

”بہارِ نجم“ میں (اور غالباً اس کی دیکھا دیکھی ”اردو لغت، تاریخی اصول پر“ میں) ”شعلہ آواز“ کے معنی لکھے ہیں ”پرسوز آواز جو دلوں پر اثر کرے۔“ ظاہر ہے کہ اردو شعرا نے ”شعلہ آواز“ کو ان معنی تک محدود نہیں رکھا ہے۔ میر، مومن اور غالب تینوں کے شعروں میں آواز کی پرسوزی سے زیادہ اس کی شدت، اس کی فن کارانہ مہارت اور اس کی قوت و زور مراد ہے۔

جناب عبدالرشید نے ولی کے شعر کی طرف مجھے متوجہ کیا ہے جس سے ”بہارِ نجم“ اور ”اردو لغت“ میں بیان کردہ معنی کی توثیق ہوتی ہے۔

دردِ منداں کوں سوا ہے قولِ مطربِ دلنواز

گرمیِ افسردہ طبعانِ شعلہ آواز ہے

اس نہایت عمدہ شعر کے ساتھ انھوں نے سودا اور یقین کے بھی اشعار کی طرف میری توجہ دلائی ہے جن سے میرے بیان کردہ معنی کی توثیق ہوتی ہے۔

کیجئے نہ اسیری میں اگر ضبطِ نفس کو

دے آگ ابھی شعلہ آوازِ نفس کو

(سودا)

نہیں تو تھمتی اس شعلہ آواز کو اپنے

کھو جل جائیں گے ناحق ترے بال و پر اے قمری

(یقین)

میرا خیال ہے ”شعلہ آواز“ کی ترکیب اردو فارسی شعر اکوہ پیکِ راگ نے بھائی ہوگی۔ میر کے شعر میں لفظ ”بھی“ کے باعث یہ کنا یہ قائم ہوتا ہے کہ شعلہ آواز نے اور جگہ تو آگ لگائی دی تھی، اب گھر بھی جلنا شروع ہو گیا ہے۔ مصرعِ ثانی میں لفظ ”کچھ“ کے باعث کئی معنی ممکن ہو گئے ہیں (۱) کوئی دھوئیں کی سی چیز (۲) شوڑا سا دھواں (۳) ایسا لگتا ہے جیسے دھواں آشیاں سے اٹھ رہا ہے۔

بے مثال شعر ہے۔

۳۸۶/۳ مصحفی اس قافیہ کو بھی نہیں سنبھال پائے ہیں۔

جو کہ پتھر سا جم کے بیٹھے ہے

کب ترے آستان سے اٹھتا ہے

ہاں لفظ ”جم“ (”چھائی پر جم کی طرح ہونا“) اور ”پتھر“ کی مناسبت سے ”آستان“ خالی از لطف نہیں۔ لیکن میر کا شعر چند معنی رکھتا ہے، ملاحظہ ہو۔ پہلے معنی تو یہ ہیں کہ جو تیرے آستان سے اٹھا وہ در بدر ہو گیا، اسے پھر بیٹھے (آرام کرنے) کا موقع نہ ملا۔ یعنی عاشقوں کی پناہ گاہ بھی تو ہی ہے۔ دوسرے معنی یہ ہیں کہ جو تیرے آستان سے اٹھا، لوگوں نے اسے تیرا بے وفا قرار دے کر اسے پھر قرار نہ لینے دیا، بلکہ اسے ہمیشہ کے لئے آوارہ گرد کر دیا۔ تیسرے معنی یہ ہیں کہ جو تیرے آستان سے اٹھا وہ پھر کھڑا ہی رہا، اس کو بیٹھنے کی اجازت نہ ملی۔ ان معنی کی رو سے ”بیٹھے کون دے ہے“ میں استفہام انکاری کے ساتھ ساتھ ایک غیر شخصی استہداد بھی ہے۔ مثلاً ہم کہتے ہیں ”جو اس بھنور میں پھنسا پھر اسے نکالے کون؟“ یعنی بھنور میں پھنسنے ہوئے شخص کا نکلنا ممکن نہیں۔ چوتھے معنی یہ ہیں کہ تیرے آستان پر لوگوں کا ہجوم اس قدر ہے کہ اگر کوئی شخص وہاں سے اٹھ جائے تو کوئی دوسرا اس کی جگہ لے لیتا ہے اور پہلے والے شخص کو بیٹھنے کا موقع دوبارہ نہیں ملتا۔ ہر صورت میں، آستان سے اٹھنے والا شخص اپنے بھلے برے کی پہچان سے عاری اور لائق تحقیر شخص ٹھہرتا ہے، ایسا شخص جس نے خود ہی اپنے پاؤں پر کلہاڑی مار لی اور جس کا اب کوئی ثور ٹھکانا نہیں۔

بنیادی طور پر یہ مضمون عام اور پیچیدگی سے عاری ہے۔ خواجہ احسن الدین بیان نے اسے بڑی کیفیت اور شدت کے ساتھ بیان کیا ہے۔

ہم سرگزشت کیا کہیں اپنی کہ شل خار

پامال ہو گئے ترے دامن سے چھوٹ کر

لیکن میر نے اس میں کئی معنی ڈال کر اس کی دنیا ہی بدل دی ہے۔ اب اس میں کیفیت کم، لیکن شور انگیزی زیادہ ہے۔

۳۸۶/۴ اس مضمون کو میر نے اردو اور فارسی میں ایک اور جگہ بھی کہا ہے۔

دور از آں سرمایہ جاں بیچ لطف زیت نیست

ہر کہ رفت است از درش گوئی زدنیافت است

(اس سرمایہ جاں سے دور زندگی کا کوئی لطف نہیں۔

جو اس کے در سے گیا، گویا وہ دنیا ہی سے چلا گیا۔)

زیر بحث شعر میں جو بات کنائے کے پردے میں مستور تھی، فارسی کے شعر میں واضح و آشکار ہو گئی۔ پھر فارسی شعر میں کثرت الفاظ کا عیب الگ ہے۔ پھر دیوان ششم میں اس مضمون کو میر اس طرح ادا کرتے ہیں۔

اس گلی سے جو اٹھ گئے بے صبر

میر گویا کہ دے جہاں سے گئے

یہاں ”لفظ“ ”بے صبر“ میں اور ۳۸۶/۴ کی خفیف سی بازگشت میں بھی، ایک لطف ضرور ہے، لیکن معنی کی وہ فراوانی یہاں نہیں جو زیر بحث شعر میں ہے۔ پھر زیر بحث شعر میں واحد شکلم کے صیغے نے معاملے کو ذرا مائیت اور فوری پن بخش دیا ہے، جب کہ فارسی شعر اور دیوان ششم کے شعر میں عمومی بیان کی کیفیت ہے۔ اس میں کوئی فوری پن نہیں، نہ شور انگیزی ہے، نہ زیر بحث شعر کیفیت سے مالا مال ہے، اور معنی سے بھی خالی نہیں۔ دوسرے مصرعے کے ابہام نے حسب ذیل امکانات پیدا کر دیے ہیں۔ (۱) جب ہم اٹھے تو بہت سے لوگوں نے آہ و فغاں کی، گویا ہم نہ اٹھے کوئی جنازہ اٹھا۔ (۲) ہم وہاں سے اس قدر بادل ناخواستہ اور نارضا مندی سے اٹھے گویا دنیا سے اٹھ رہے ہوں۔ (۳) ہم اپنی مرضی سے نہ اٹھے، بلکہ اٹھائے گئے، جس طرح جنازہ اٹھایا جاتا ہے۔ (۴) ہم وہاں سے اس قدر رنجیدہ اور غم گین اٹھے گویا کوئی دنیا سے اٹھ رہا ہو اور ہم اس کی مٹی میں شریک ہو رہے ہوں۔ (۵) معشوق سے دوری میں زندگی کا لطف کچھ نہیں، اس لئے جب ہم اس گلی سے اٹھے تو گویا دنیا ہی سے اٹھ گئے۔

یہ بھی ملحوظ رکھئے کہ معشوق کی گلی کو صرف ”اس گلی“ کہہ کر واضح کر دیا ہے۔ اسی طرح، یہ بھی لطف بلاغت ہے کہ ”اٹھنا“ کو دونوں مصرعوں میں دو الگ الگ معنی میں استعمال کیا۔ مصرع اولیٰ میں ”آہ“ (بظاہر حشو معلوم ہوتا ہے، لیکن دراصل بہت کارگر ہے۔ پہلی بات تو یہ کہ ”آہ“ اور ”اٹھنا“ میں مناسبت ہے،

کیونکہ آہ کو بھی اوپر اٹھتا ہوا فرض کرتے ہیں۔ دوسری بات یہ کہ لفظ ”آہ“ کا صوتی آہنگ نفاہت اور بے دلی سے اٹھنے کو بڑی خوبی سے واضح کرتا ہے۔ تیسری بات یہ کہ ”آہ“ کے لفظ سے اس بات کی طرف اشارہ ملتا ہے کہ شکلم کسی کو اپنا حال سنارہا ہے۔ داستان عشق کی مختلف منزلیں بیان ہو رہی ہیں، کہیں پر انبساط ہے، کہیں درد و رنج۔ یہ موقع درد و رنج کا ہے، اس لئے شکلم آہ بھرتا ہے اور کہتا ہے کہ ہم اس گلی سے یوں اٹھے جیسے کوئی جہاں سے اٹھتا ہے۔

معتوق کے دور سے عالم دیوانگی میں، یا مگر اٹھنے کا مضمون خسرو نے بڑی کیفیت اور تازگی کے ساتھ بیان کیا ہے۔ عجب نہیں کہ میر نے خسرو کے مندرجہ ذیل شعر سے فیضان حاصل کیا ہو۔

بہ خود ہیروں نمی رھیم ازیں در
ولے از خود بدر رھیم و رھیم
(ہم اپنے آپ تو دروازے کو چھوڑ کر
جانے والے نہ تھے، لیکن اپنے آپ سے
باہر ہو گئے اور چلے گئے۔)

خسرو کے برخلاف سودا نے بڑی طبعی سے کہا ہے۔

ترے نکالے سے تجھ گھر سے کون جاتا ہے
وہی تو جائے گا پیارے کہ جس کی آئی ہے

۳۸۷

کس طور ہمیں کوئی فریادہ لبھالے
آخر ہیں تری آنکھوں کے ہم دیکھنے والے

عشق ان کو ہے جو یار کو اپنے دم رفتن
کرتے نہیں غیرت سے خدا کے بھی حوالے

احوال بہت تنگ ہے اے کاش محبت
اب دست تلفت کو مرے سر سے اٹھالے

۱۰۵۵

۳۸۷/۱ مطلع برائے بیت ہے۔ اس میں ”آنکھوں“ اور ”دیکھنے والے“ کی رعایت کے سوا کچھ نہیں۔ ”کسی کی آنکھ/ آنکھیں دیکھنا“ یا ”کسی کی آنکھ/ آنکھیں دیکھے ہوئے ہونا“ کے معنی ہیں۔ کسی کا صحبت یافتہ یا تربیت یافتہ ہونا۔ اس مضمون کو کہ جس نے تجھے دیکھا وہ کسی اور کی جانب نہ دیکھے گا، سعدی نے پایہ فلک تک پہنچا دیا ہے۔

افسوس برآں دیدہ کہ روے تو نہ دید است
یا دیدہ و بعد از تو بہ روے نگرید است
(اس آنکھ پر افسوس جس نے تیرا منہ نہ دیکھا، یا جس
نے تیرا منہ دیکھ کر کسی اور کا منہ نہ دیکھا۔)

حق یہ ہے کہ میر کو اس کے بعد کوشش ہی نہ کرنی تھی۔ سعدی کا شعر کیفیت اور شور انگیزی کی

معراج ہے۔

۳۸۷/۲ یہاں غالب کا شعر یاد آنا لازمی ہے۔

قیامت ہے کہ ہووے مدئی کا ہم سفر غالب
وہ کافر جو خدا کو بھی نہ سونپا جائے ہے مجھ سے

اس میں کوئی شک نہیں کہ روانی اور انتخاب الفاظ میں ندرت (قیامت، کافر) کے باعث غالب کا شعر خوبصورت اور کامیاب استفادے کا درجہ رکھتا ہے۔ لیکن میر کے شعر میں معنی کی چند در چند تمہیں ہیں۔ اور مضمون کے لحاظ سے میر کو ادیت کا شرف تو حاصل ہے ہی، کہ الفضل للمتقدم۔ اب معنی کے پہلوؤں کا حلقہ ہوں:

(۱) ”عشق ہے“ محاورہ ہے، بمعنی ”آفریں ہے۔“ لیکن مصرع اولیٰ میں اس کا صرف اس طرح ہوا ہے کہ معنی یہ بھی بنتے ہیں کہ صحیح معنی میں عشق ان کو ہے، یا عشق اگر ہے تو ان لوگوں کو ہے جو یار کو اپنے دم رفتن...

(۲) خدا کے حوالے، ”فی امان اللہ“ وغیرہ فقرے سفر پر جانے والوں سے بھی کہے جاتے ہیں، اور سفر پر جانے والے لوگ ان سے بھی کہہ سکتے ہیں جنہیں وہ چھوڑ کر جا رہے ہیں۔ لہذا ”یار کو اپنے دم رفتن“ کے بھی دو معنی ہیں۔ (۱) اپنے یار کو ہنگام سفر، یعنی اپنے یار سے، جس وقت یار سفر کو جا رہا ہو اور (۲) اپنے سفر کے وقت یار کو۔ یعنی اپنے یار سے، اس وقت جب وہ (عاشق) سفر کو جا رہا ہو۔

(۳) جس طرح اردو میں ”جانا“ کے ایک معنی ”مرنا“ ہیں، اسی طرح فارسی میں بھی ”رفتن“ کے ایک معنی ”مرنا“ ہیں (”موارد المصادر“)۔ جلال اسیر کا شعر ہے۔

میں ازیں تاب انتظارم نیست
می روم تا جواب می آید
(اس سے زیادہ انتظار کی تاب مجھے
نہیں۔ جب تک جواب آئے آئے
میں مرجاؤں گا۔)

معلوم ہوتا ہے ولی نے جلال اسیر کے تتبع میں کہا ہے۔

آ شتابی نہیں تو جانا ہوں

کیا کروں جی اداس ہوتا ہے

ظاہر ہے کہ میر کے شعر میں ”دم رفتن“ کے معنی ”دم مرگ“ بھی ہیں، غالب نے صاف صاف ”ہم سفر“ کہہ کر عاشق کی موت کا امکان ترک کر دیا ہے۔ یوں بھی، غالب کے شعر میں معنی میر کے شعر سے بہت کم ہیں۔ غالب اور میر دونوں کے شعروں میں بندش کی چستی اور روانی ہے لیکن میر کے شعر میں معنی کی کثرت نے چار چاند لگائے ہیں۔

۳۸۷/۳ یہ شعر طنز اور تازگی اسلوب کا شاہکار ہے۔ ”عشق جس پر مہربان ہوتا ہے اسے اجاڑ کر ہی چھوڑتا ہے۔ یہ بالکل عام مضمون ہے۔ میر کا کمال یہ ہے کہ انھوں نے محبت کے لئے دست تملطف کا استعارہ وضع کیا اور پہلے مصرعے میں بالکل گھریلو، روزمرہ زندگی کی سی بات کی کہ ”احوال بہت تنگ ہے۔“ ”احوال“ کے پہلے لفظ ”میرا“، ”اپنا“ وغیرہ کا حذف مصرعے کے لہجے کو روزمرہ زندگی کے اور بھی نزدیک لارہا ہے۔ ”احوال بہت تنگ ہے“ کا فقرہ سبک بیانی کی عمدہ مثال ہے، اور دوسرے مصرعے میں لفظ ”اب“ میں یہ اشارہ بھی ہے کہ جب محبت نے دست تملطف سر پر پکلی بار رکھا ہوگا تو تا تجربہ کاری کے باعث شکلم خوش ہوا ہوگا کہ مجھے اتنی اچھی چیز نصیب ہو رہی ہے۔ یہ کیا پتہ تھا کہ اس تملطف کا انجام بہت دل خراش ہوگا۔

”تملطف“ کے معنی ہیں ”لطف پہنچانا“۔ اردو میں یہ محض ”لطف“ کے معنی میں بھی استعمال ہوتا ہے، جس طرح باب ”تفعّل“ کے دوسرے افعال بھی اردو میں مجرد اسم کے طور پر رائج ہیں۔ ”منتخب اللغات“ میں ”لطف“ کے معنی حسب ذیل درج ہیں: ”نرمی و نازکی در کار و کردار، و ہدیہ، و مہربانی کردن، و یاری کردن، و نگہبانی و حمایت کردن۔“ ظاہر ہے کہ آخری معنی (یاری، نگہبانی، حمایت) بہت دلچسپ ہیں، کہ محبت جس کو اپنی حمایت میں لے لے یا جس کی طرف دوستی کا ہاتھ بڑھائے اس کا یار و مددگار کوئی نہیں، اور اس کے حالات بہت خراب ہو جاتے ہیں۔

حافظ نے بھی اس طرح کا طنز یہ مضمون اچھا باندھا ہے۔

عشق می دردم و امید کہ این فن شریف
چوں ہنر ہائے دگر موجب حرماں نہ شود

(میں عشق جتنی کر رہا ہوں اور اس امید
کے ساتھ کہ دوسرے ہنروں کی طرح یہ فن
شریف بھی حرمان و مایوسی کا موجب نہ بن
جائے گا۔)

حافظ کے شعر میں عشق کا نتیجہ محض "حرمان" بتایا گیا ہے، جو معمولی بات ہے۔ میر نے "احوال
بہت تنگ ہے" کہہ کر بظاہر کچھ نہ کہا اور سب کچھ کہہ دیا۔ ہاں حافظ کے شعر میں عشق کو "فن شریف" اور
"ہنر" کہنا بہت خوب ہے اور میر کے شعر کی طرح معاملہ عشق کو روزانہ زندگی میں دخیل کر دینا ہے۔
اب سوال یہ رہ جاتا ہے کہ محبت کے "دست تملطف" سے مراد کیا ہے؟ یونان میں تو عشق کا
اندھا دیوتا کیونڈ اپنا تیر لوگوں کے دلوں میں ترازو کو دیتا ہے، لیکن یہاں محبت کوئی بزرگ مہربان دوست
ہے جو اپنے دست شفقت سے لوگوں کو نوازتا ہے۔ لہذا محبت جس کو روز افزوں کرے، جس کو اپنے میں جو
کر لے، اس پر محبت کا دست تملطف ہوگا۔ پھر یہ بھی ہے کہ مغربی تصور کے اعتبار سے عشق کا دیوتا نہ دیکھتا
ہے اور نہ ٹھہرتا ہے، وہ بس تیر چلا کر رخصت ہو جاتا ہے۔ اس کے برخلاف اس شعر میں تصور یہ ہے کہ محبت
اور عاشق میں کوئی ذاتی تعلق ہے، باہم عمل اور رد عمل ہے۔ یعنی محبت کوئی انسانی ہی قوت ہے اور انسانوں
کے ہی درمیان عمل پیرا ہے۔ میر کے شعر میں محبت کو بظاہر (personify) یعنی انسان فرض کیا گیا ہے،
لیکن دراصل میر نے یہاں محبت کو انسانی تشخص دیا ہے۔ اس میں ایک فوری پن اور زامائیت ہے۔
عشق ایک غیر معمولی قوت ہے، لیکن یہ انسانوں کی دنیا میں انسانوں کی طرح گرم عمل ہے،
اس خیال کو میر نے دو مشویوں کے آغاز میں نہایت حسن و خوبی سے بیان کیا ہے۔

محبت نے کاڑھا ہے ظلمت سے نور

نہ ہوتی محبت نہ ہوتا ظہور

(فعلہ عشق)

مندرجہ بالا شعر سے مثنوی شروع ہوتی ہے۔ تمہید کے بتیس شعر ہیں۔ ان میں آخری شعر ہے۔

زمانے میں ایسا نہیں تازہ کار

غرض ہے یہ انجوبہ روزگار

اس مثنوی کے فوراً بعد "دریائے عشق" ہے، جو یوں شروع ہوتی ہے۔

عشق ہے تازہ کار تازہ خیال

ہر جگہ اس کی اک نئی ہے چال

صاف ظاہر ہے کہ "فعلہ عشق" کی تمہید جس مضمون پر ختم ہوئی تھی (عشق کی تازہ کاری اور

انسانوں کی دنیا میں اس کا عمل) وہی مضمون اس تمہید کا آغاز ہے۔ اس تمہید میں بھی بتیس شعر ہیں، اور

آخری تین شعر تو گویا شعر زیر بحث کی شرح کا کام کر رہے ہیں۔

کام میں اپنے عشق پکا ہے

ہاں یہ نیرنگ ساز یکہا ہے

جس کو ہواں کی اتقات نصیب

ہے وہ مہمان چند روزہ غریب

ایسی تقریب و صوفیہ لاتا ہے

کہ وہ ناچار جی سے جاتا ہے

آخری بات یہ کہ زیر بحث شعر میں ترک محبت (یعنی محبت سے ترک تعلق) کی تمنا میں تازہ

پہلو یہ رکھا ہے کہ خود متکلم کچھ نہیں کرنا چاہتا، وہ چاہتا ہے کہ ترک تعلق کی پہل عشق کی طرف سے ہو۔ خوب

شعر کہا۔

۱۔ سکا الزماں اور کلب علی خاں قاکچ نے "پکا" لکھا ہے، جو ظاہر ہے کہ غلط ہے۔ میری قرأت لسٹ نول کشور (۱۸۶۸) کے مطابق ہے۔

۳۸۸

برنگ بوے گل اس باغ کے ہم آشنا ہوتے
کہ ہمراہ صبا تک سیر کرتے پھر ہوا ہوتے

سراپا آرزو ہونے نے بندہ کر دیا ہم کو
وگر نہ ہم خدا تھے گر دل بے مدعا ہوتے

الہی کیسے ہوتے ہیں جنہیں ہے بندگی خواہش
ہمیں تو شرم دامن گیر ہوتی ہے خدا ہوتے

اب ایسے ہیں کہ صانع کے مزاج اوپر ہم پہنچے
جو خاطر خواہ اپنے ہم ہوئے ہوتے تو کیا ہوتے

۳۸۸/۱ بظاہر یہ شعر بے رنگ اور خالی از لطف ہے۔ لیکن ذرا تامل کریں تو کئی سوال پیدا ہوتے ہیں:-

- (۱) ”آشنا“ سے کیا مراد ہے؟
- (۲) آشنائی کے لئے بوے گل ہونے کی شرط کیوں ہے؟
- (۳) شکر کو بے گل ہونے کی تمنا ہے، لیکن خود اس وقت وہ کیا ہے؟
- (۴) کیا ”پھر ہوا ہوتے“ سے مراد یہ ہے کہ شکر تو اب بھی ہوا ہے، یا ہوا ہونے والا ہے؟

مندرجہ بالا سوالات کی روشنی میں شعر گنجینہ معنی معلوم ہوتا ہے۔ ”اس باغ“ سے مراد جہاں، باغ بدن یا گلشن عشق بھی ہو سکتی ہے، اور یہ باغ کوئی حقیقی باغ بھی ہو سکتا ہے۔ شکر کو باغ کے بارے میں معلومات بہت زیادہ نہیں ہے۔ وہ باغ کا آشنا (یعنی دوست) ہونے کی تمنا کرتا ہے۔ اس کا مطلب یہ ہوا کہ باغ سے اس کی ملاقات ذرا سی ہے (یعنی وہ باغ ہستی/حدیقہ عشق/باغ بدن سے بخوبی واقف نہیں، لیکن اس کی دوستی کا طلب گار ہے۔) اگر ”آشنا“ کو جاننے والا، واقف کار کے معنی میں لیں تو مفہوم یہ ہوا کہ شکر کو باغ سے بہت کم واقفیت ہے، اور وہ اس کی تفصیلات، روشیں، کنج اور نہریں وغیرہ سب کی سیر دل کھول کر کرنا چاہتا ہے۔ دونوں صورتوں میں یہ تمنا، کہ میں بوے گل ہوتا، بہت بامعنی ہے۔ پھول تو باغ کا حصہ ہوتا ہے، لیکن وہ کسی ایک جگہ قائم رہتا ہے۔ اس کے برخلاف اس کی خوشبو دور تک پھیلتی ہے۔ لہذا بوے گل ہونا باغ کی آشنائی میں دوہری قیمت رکھتا ہے۔ اول تو یہ کہ باغ کا حصہ ہونے کی حیثیت سے پھول کا باغ سے آشنا ہونا لازمی اور فطری ہے۔ دوم یہ کہ بوے گل سارے باغ میں پھیلتی ہے لہذا وہ باغ سے پوری طرح آشنائی رکھتی ہے۔

یہ بھی ممکن ہے کہ شکر کو محض بوے گل ہونے کی تمنا ہو، اور اس کے ذہن میں یہ شرط نہ ہو کہ وہ جس پھول کی خوشبو بنے وہ اس باغ (باغ ہستی/گلشن عشق/باغ بدن) میں ہی کھلا ہوا ہو، جس کی آشنائی مطلوب ہے۔ ایسی صورت میں بوے گل ہونے کی تمنا اس بنا پر فرض کی جائے گی کہ بوے گل لطیف اور متحرک ہوتی ہے اور شکر کو بے گل کی طرح لطیف اور متحرک ہونا چاہتا ہے۔

مصرع ثانی میں پہلی بات تو عام سی کہی کہ اگر میں بوے گل ہوتا تو صبا کے ساتھ ساتھ میں بھی تمام باغ میں گھومتا پھرتا۔ لیکن دوسری بات ”پھر ہوا ہوتے“ میں کئی پہلو ہیں۔ سب سے پہلی بات تو یہ کہ ہوا ہونا (= غائب ہو جانا = معدوم ہو جانا) تو شکر کا مقدر ہے ہی لیکن وہ تمنا کرتا ہے کہ موت آنے سے پہلے میں ایک بار اس باغ (ہستی عشق/بدن) کی سیر خوب گھوم پھر کر دیکھ لوں۔ دوسری بات یہ کہ چونکہ ہوا ہر طرف پھیلی ہوئی ہوتی ہے، اس لئے مراد یہ ہے کہ میں چارہنگ عالم میں پھیل جاؤں۔ پھر اس پھیل جانے میں بھی دو پہلو ہیں۔ ایک تو یہ کہ اس طرح میں اس باغ کی خبر ہر طرف پہنچا دوں گا، اور دوسرا یہ کہ خوشبو اگرچہ لطیف ہے، لیکن ہوا لطیف تر ہے۔ لہذا صبا کے ساتھ ساتھ رہتے رہتے میں بھی اس کی طرح لطیف بن جاؤں۔ ”پھر ہوا ہوتے“ میں تیسرا پہلو یہ ہے کہ اگرچہ میں اس وقت بھی ہوا کی طرح ہمہ جہت

موجود یا لطیف ہوں، لیکن زیادہ اچھا یہ ہوتا کہ میں پہلے بوے گل ہوتا اور پھر ہوا کی طرح ہر طرف پھیلتا یا لطیف ہوتا۔ کیونکہ اس وقت مجھ میں خوشبو نہیں ہے۔ چوتھا پہلو یہ کہ ہوا ہونے کی تمنا کو بوے گل ہونے کی تمنا کا نتیجہ نہیں، بلکہ ایک الگ ہی تمنا فرض کر سکتے ہیں۔ یعنی شکلم دو تمنائیں کرتا ہے، ایک تو یہ کہ وہ بوے گل بن کر باغ کی سیر کرے، اور دوسری یہ کہ وہ ہوا ہو جائے۔

بنیادی طور پر شعر کا مضمون عجب قول محال کا حامل ہے، کہ ایک طرف تو شکلم کو سیر و تماشا کی ہوس ہے اور دوسری طرف وہ بوے گل اور ہوا کی طرح لطیف اور پاک بھی ہونا چاہتا ہے۔ اس طرح اس شعر میں انسان کی فطرت کا تضاد بڑی خوبی سے پیش کیا ہے کہ اس میں روحانی اور جسمانی، آسمانی اور راضی دونوں مقامات بیک وقت موجود ہیں۔

مراعاتِ نظیر کے لحاظ سے بھی یہ شعر اپنا جواب آپ ہے۔ رنگ بو گل باغ، صبا، سیر، ہوا، تمام لفظ مناسبت کی لڑی میں پروئے ہوئے ہیں۔

میر نے بوے گل کو ہوا اور جگہ بھی کہا ہے، مثلاً دیوان دوم کا زبردست شعر ہے۔

رنگ گل و بوے گل ہوتے ہیں ہوا دونوں

کیا قافلہ جاتا ہے جو تو بھی چلا چاہے

اس شعر پر گفتگو اپنے مقام پر ہوگی، لیکن زیر بحث شعر میں رغبت اور تمنا کی حسرت (wistfulness) کا لہجہ ایسا ہے کہ خود میر کو بار بار نصیب نہ ہوا۔ یہ شعر اس بات کی بین دلیل ہے کہ میر کے بظاہر سادہ شعروں سے بھی سرسری گذرنا عقل مندی نہیں۔ سہیل احمد زیدی نے ہمراہ صبا سیر کرنے کے مضمون کو قرآن پاک کے ارشاد سببِ روافی الارض سے ملا کر نئی بات نکالی ہے۔ دیکھئے فیض میر کہاں سے کہاں تک رواں ہے۔

اور دنیا میں بہت کچھ ہے گستاخ کے سوا

سیر تم بھی کبھی ہمراہ صبا کر ڈالو

۲۸۸/۲ تا ۲۸۸/۴ یہ اشعار قطعہ بند نہیں ہیں، لیکن ان میں ایک دہلچاہی ہے اس لئے انھیں ایک ساتھ ہی معرض بحث میں لانا بہتر ہوگا۔ آرزو انسان کی کمزوری ہے، بلکہ اس کی تمام نا آسودگیوں اور

احساسِ ناکامی کا شرچہ بھی ہے۔ یہ مضمون سبک ہندی کی شاعری (اور غالباً ہندوستانی فکر) میں اہم مقام رکھتا ہے۔ غالب نے اس کے مختلف پہلوؤں کو کم سے کم دو جگہ باندھا ہے۔

(۱) مگر تجھ کو ہے یقین اجابت دعا نہ مانگ

یعنی بغیر یک دل بے دعا نہ مانگ

(۲) جب توقع ہی اٹھ گئی غالب

کیوں کسی کا گلہ کرے کوئی

آرزو کے نہ ہونے کا ایک تقاضا قناعت ہے، جیسا کہ بیدل کا لا جواب شعر ہے۔

دنیا اگر دہند نہ جنم زجاے خویش

من بستہ ام حنائے قناعت پہ پائے خویش

(اگر مجھے دنیا بھی دیں تو میں اپنی جگہ سے نہ

اٹھوں۔ میں نے تو اپنے پاؤں میں قناعت کی

مہندی لگا رکھی ہے۔)

اب سے کوئی پچاس ساٹھ سال ادھر لڑ آباد یونیورسٹی کے ماہر اقتصادیات پروفیسر ہے۔

کے۔ مہتا کے نظریہ اقتصاد کی بڑی دھوم تھی۔ اسے انھوں نے Economics of Wantlessness یعنی غیر ضرورت مندی کی اقتصادیات کا نام دیا تھا۔ پروفیسر مہتا تھے تو پارسی لیکن انھوں نے قدیم ہندو تصورات سے استفادہ کر کے یہ نظریہ وضع کیا تھا کہ انسان اگر اپنی ضرورتیں کم کر لے تو دنیا میں مادی آسودگی حاصل کرنے کی دوڑ، اور اس دوڑ کے باعث اقوامِ ممل میں کشاکش و رقابت کم ہو جائے گی۔ ان کا خیال تھا کہ زندگی کا اصل مقصد مادی وسائل میں اضافہ کرنا، یا منافع کو بڑھانا نہیں، بلکہ طمانیت حاصل کرنا ہے۔ اور طمانیت حاصل کرنے کا بہترین راستہ یہ ہے کہ ضرورتیں کم کی جائیں۔ پروفیسر مہتا کے نظریات ایک زمانے میں لندن اسکول آف اکنامکس اور خاص کر لائل رائنس (Lionel Robbins) کے حلقہٴ درس میں بہت مقبول تھے۔ ظاہر ہے کہ میر کے شعر میں اسی غیر ضرورت مندی کی بات ہے جس کا ذکر قدیم ہندوستانی فکر میں ملتا ہے۔ فرق یہ ہے کہ میر نے اپنے مضمون کو بہت آگے بڑھا دیا ہے، کہ اگر انسان میں آرزو کی کمزوری نہ ہو تو وہ الوہی شان حاصل کر سکتا ہے۔ خدا کو چونکہ بے نیاز

(صمد) کہتے ہیں اس لئے میر کے شعر میں شاعرانہ منطق موجود ہے۔

ہماری تہذیب میں تصورات کے انقلاب کا یہ منظر دلچسپ ہے کہ اقبال نے میر کے بالکل برعکس کہا ہے۔

متاع بے بہا ہے درد و سوز آرزو مندی

مقام بندگی دے کر نہ لوں شان خداوندی

اس کی وجہ یہ ہے کہ اقبال کا زمانہ آتے آتے ہندو مسلم تہذیب کو نئے زمانے کا نغمہ پوری طرح کھا چکا تھا۔ میر کے زمانے کا انسان پھر بھی اپنے معاشرے میں روحانی طمانیت سے خالی نہ تھا، کیونکہ زمانہ پر آشوب بھلے ہی رہا ہو، لیکن اقدار پامال نہیں ہوئے تھے۔ میر کے تنکلم کے لئے ممکن تھا کہ وہ آرزو کے سوز سے آگے جا کر آرزو کے عدم اور بے مراد کی بات کرے، یعنی رنگ سے آگے جا کر بے رنگی اور کیف سے آگے جا کر بے کیفی کی بات کرے۔ مولانا مثنوی (دفتر ششم) میں کہتے ہیں۔

ہست بے رنگی اصول رنگ با

صلح با باشد اصول جنگ با

(رنگوں کی جڑ بے رنگی ہے، جنگوں کی جڑ

صلح ہے۔)

یہی بات یوں بھی جاسکتی ہے کہ تنکلم (= آرزو اور شوق، اور کیف) شل چشمہ تنگ ہے، اور سکوت (= بے آرزوئی، اور بے کیفی) شل بحر ہے کراں۔ مولانا مثنوی (دفتر چہارم) میں کہتے ہیں۔

خامشی بحر است و گفتن ہم چو جو

بحر می جوید ترا جو را جو

(خاموشی سمندر ہے اور گفتگو چھوٹی سی

ندی۔ سمندر تمھیں ڈھونڈ رہا ہے، تم

چھوٹی ندی کو بہت ڈھونڈو۔)

اقبال ابھی اس منزل میں ہیں جہاں درد مندی اور سوز دروں مثبت قدریں ہیں، اور یہ

درست ہے۔ خاص کر جب دنیا خود غرضی اور مادہ پرستی اور باطل انگیزی میں مبتلا ہو تو یہ اور بھی ضروری ہے کہ درد مندی کی تربیت و تلقین ہو۔ لیکن درد مندی دلیل ہے مقام انسانیت پر فائز ہونے کی، اور مقام انسانیت میں لطف عاشقی ہے۔ میر کے شعر میں مقام انسانیت سے بلند تر مقام کی بات ہے، جہاں انسان مبدأ اصلی تک پہنچ جاتا ہے، یا اس تک پہنچ جانے کے امکان تک پہنچ جاتا ہے۔ صوفیہ کے یہاں اسے ”سیر فی اللہ“ کہتے ہیں۔

ٹریمنگھم (Trimingham) نے اپنی کتاب میں مختلف سلاسل تصوف کے اعتبار سے منازل سلوک اور روح انسانی کے مقامات کا جو نقشہ دیا ہے اس کے مطالعے سے یہ بات واضح ہو جاتی ہے کہ تمام سلاسل میں آخری منزل وہ ہے جہاں کوئی حد، کوئی امکان (آرزو، مدعا، تمنا) باقی نہیں رہتا۔ چنانچہ روح کا پہلا اور کم ترین درجہ ”نفس الامارہ“ ہے، اور آخری اور بلند ترین درجہ ”نفس کاملہ“ آخری درجے تک پہنچنے پہنچنے تمام خواہشات، تمام خطرات ماسوا معدوم ہو جاتے ہیں۔ ملاحظہ ہو:

(۱) النفس الامارہ The Carnal Soul

(۲) النفس الملوامہ The Admonishing Soul

(۳) النفس المہمہ The Inspired Soul

(۴) النفس المطمئنہ The Tranquil Soul

(۵) النفس الراضیہ The Contented Soul

(۶) النفس المرضیہ The Approved Soul

(۷) النفس الکاملہ The Perfected Soul

”سیر فی اللہ“ (The Journey into God) اور ”نفس الکاملہ“ متوازی یک دگر ہیں، یعنی جب روح درجہ کمال کو پہنچتی ہے تو اسے ”سیر فی اللہ“ نصیب ہوتی ہے۔ رنگوں کے علامتی نظام کے اعتبار سے پہلے درجے کا رنگ نیلا ہے (نور ازرق) اور آخری درجے کا کوئی رنگ نہیں نور لا لون لذ۔ ان تمام تصورات کی روشنی میں یہ بات واضح ہو جاتی ہے کہ اقبال کے محولہ بالا شعر میں جس مقام کا ذکر ہے وہ اس منزل سے بہت پیچھے ہے، جس کی تمنا میر کے شعر میں ہے۔

گذشتہ شعر میں بوسے گل کا مضمون ہے، اور زیر بحث شعر میں دل بے مدعا کا ذکر ہے۔

دیوان اول ہی کے ایک شعر میں میر نے دونوں کو ایک خاصے پر اسرار شعر میں یکجا کیا ہے۔

برنگ بوے فنجہ عمر اک ہی رنگ میں گذرے

میر میر صاحب گر دل بے دعا آوے

صائب نے اس مضمون کو روزمرہ کی ضرورتوں سے منسلک کر کے نئی بات پیدا کی۔ لیکن ان

کے یہاں وہ ملاحظہ اور خود اعتمادی نہیں ہے جو میر کا خاصہ ہے۔

خویش را گر ز خور و خواب توانی گذران

کشتی خود سبک از آب توانی گذران

(اگر تم خود کو کھانے اور سونے سے فارغ کر لو، ان

سے آگے نکل جاؤ، تو تمھاری کشتی پانی سے بھی زیادہ

ہلکی اور آسان ہو کر پارا تر جائے گی۔)

یوں تو تینوں ہی شعر انسان کے علوے مرتبت کا ایسا شاندار ترانہ ہیں کہ اس کی مثال خود

میر کے یہاں مشکل سے ملے گی (ملاحظہ ہو غزل ۲۵۶ اور ۳۴۷)۔ ترقی پسندوں یا دوسرے نام

نہاد بشر دوستوں کا پوچھنا ہی کیا ہے۔ لیکن ہمیں تو شرم دامن گیر ہوتی ہے خدا ہوتے کے معنوی ابعاد

بے پناہ ہیں۔ پہلی بات تو یہ کہ خدا ہونے میں شرم دامن گیر ہونے کے دو معنی ہیں۔ ایک تو یہ کہ خدا کی

خدائی میں بے شمار لوگ ناخوش اور رنجور ہیں۔ لہذا خدائی کوئی ایسا مرتبہ نہیں جسے خوشی یا فخر کے ساتھ

قبول کیا جائے۔ دوسرے معنی یہ کہ ہمارا طموح اور امنگ (ambition) تو خدائی سے بھی بلند تر

کسی درجے کو حاصل کرنے کا ہے (اگر یہ ممکن ہو) لہذا خدا ہونے میں (نعوذ باللہ) ہمیں شرم آتی

ہے۔

اولیاء اللہ کی زبان سے عام سکر میں ایسے کلمات سرزد ہوئے ہیں (جیسے حضرت بایزید بسطامی

کا ”سبانی ما اعظم شانی“) جن پر شرع کی حد سے آگے گذر جانے کا حکم لگ سکتا ہے۔ حضرت مجدد الف

ثانی نے ایسے اقوال اور ان کے کہنے والوں کے بارے میں فرمایا ہے کہ ان کا ایسا کہنا دولتِ فنا تک عدم

رسانی کے باعث تھا اور ان کے اصل مرتبہ و کمال کو ایسی گفتگو کے ماورا سمجھنا چاہئے۔ ایک اور مکتوب میں

حضرت مجدد صاحب نے فرمایا ہے کہ حلت و حرمت میں صوفیا کا عمل سند نہیں۔ اس معاملے میں امام

ابو حنیفہ اور امام ابو یوسف اور امام محمد کا قول معتبر ہے کہ کسی اور کا۔ انھوں نے مزید فرمایا ہے کہ ہمیں چاہئے

کہ ہم صوفیا کو ملامت نہ کریں اور ان کا معاملہ اللہ کے سپرد کر دیں۔ مولانا شاہ اشرف علی صاحب تھانوی کا

بھی مسلک یہی ہے۔ میر کے اس شعر کو بھی اسی سکر کے عالم سے سمجھنا چاہئے۔ لیکن یہ بھی ممکن ہے کہ یہ

محض شاعرانہ مضمون ہو، جیسا کہ خود اقبال کے شعر میں ہے۔

نظر بہ خویش چنان بستہ ام کہ جلوہ دوست

جہاں گرفت و مرا فرصت تماشا نیست

(میں نے نگاہ کو خود اپنے اوپر اس طرح جمایا ہے کہ

جلوہ دوست نے تمام دنیا کو لے لیا اور مجھے فرصت

نظارہ ہی نہیں۔)

یا ابوطالب کلیم کہتا ہے۔

می رسد مستی بہ سرحدے کہ نشام ترا

جام سرشار تغافل سخت تہا می کشم

(میری مستی اب اس حد کو پہنچ گئی ہے کہ میں تجھے بھی

نہیں پہچانتا اور تغافل کے جام سرشار کو مکمل تہائی

میں پئے جا رہا ہوں۔)

ایک امکان پھر بھی ایسا ہے کہ اس شعر کے معنی ایسے نکلیں جن پر سکر یا سحر کی بحث کا اطلاق نہ

ہو سکے۔ یعنی اگر ”خدا ہوتے“ کے پہلے وقفہ فرض کر کے پڑھا جائے تو پھر مصرع ثانی کی نثریوں بنے گی

کہ ”ہمیں تو (بندگی کی خواہش کرتے) شرم دامن گیر ہوتی ہے۔ (کاش کہ ہم) خدا ہوتے۔ یا ”(ہم)“

خدا کے ہوتے (تو ایک بات بھی تھی۔“ میر۔

سر کسو سے فرو نہیں آتا

حیف بندے ہوئے خدا نہ ہوئے

(دیوان سوم)

سوال اٹھ سکتا ہے کہ ”بندگی کی خواہش“ سے کیا مراد ہے؟ یہاں بھی کئی جواب ممکن ہیں۔

(۱) خداوند تعالیٰ از راہ محبت کسی کو اپنا بندہ کہے، جیسا کہ قرآن مجید میں ہے: *فادخلنی فی عبادک* (میرے بندوں میں داخل ہو جا۔) (۲) خدا کا بندہ ہونا بھی بہت بڑا اعزاز ہے۔ مثلاً شجر جبر خدا کی مخلوق ہیں لیکن خدا کے بندے نہیں ہیں۔ بندگی کا رتبہ انسان ہی کو حاصل ہے۔ (۳) جب بندگی کا حق ادا ہو تب انسان صحیح معنی میں بندہ بنے، غالب۔

جان دی ہوئی اسی کی تھی

حق تو یوں ہے کہ حق ادا نہ ہوا

اس طرح ہم دیکھتے ہیں کہ یہ شعر جو بظاہر محض بڑبڑانے پر یا پھر عالم سکر کے طموح پر مشتمل تھا، اپنے اندر معنی کے کئی پہلو رکھتا ہے۔ ”بندگی خواہش“ میں اضافت مقلوبی ہے (یعنی یہ ”خواہش بندگی“ ہے۔) شعر انتہائی برجستہ ہے، اور مصرع اولیٰ میں خود اللہ سے مخاطب کا انداز بھی بہت خوب ہے (الٹی کیسے ہوتے ہیں۔) کیونکہ ایک معنی میں تو یہ واقعی استفسار (اور اس طرح شوقی اور طنز کی معراج ہے) اور دوسرے معنی میں خود کھائی، یا پھر محض بدیعیا کی ریتلوریتائی زور پیدا کرنے کا طریقہ ہے۔

خوبہ حسن الدین بیان نے میر سے ملتا جلتا مضمون بڑی خوبی سے بانٹھا ہے۔

تمنا بادشاہی کی کسی سطلے کو ہودے کی

مرے دل میں خدائی کا بھی خطرہ ہو تو کافر ہوں

”مزاج اوپر بزم پینچنا“ سے مراد ہے ”پسند خاطر ہونا، مرضی کے مطابق ہونا۔“ یہ بات کہ انسان اپنے صانع (اللہ تعالیٰ) کے پسند خاطر ہے بزرگوں سے ثابت ہے کہ ان اللہ خلق آدم علی صورۃ (بے شک اللہ نے انسان کو اپنی صورت پر بنایا) اور قرآن حکیم میں ہے کہ لقد خلقنا الانسان فی احسن تقویم (یقیناً ہم نے انسان کو سب سے اچھی شکل میں بنایا۔) اب اس پر تعلق ملاحظہ ہو کہ اگر ہم اپنی مرضی کے مطابق بننے تو خدا جانے کیا ہوتے۔ یعنی اس کا بھی امکان ہے کہ اگر ہمیں روپ دھارنے کی آزادی ہوتی تو ہم اپنے موجودہ روپ سے بھی بہتر روپ دھارتے، کیونکہ ہمارا موجودہ روپ ہمارا خود کا تو اختیار کیا ہوا نہیں ہے۔

یہ ایک نفسیاتی حقیقت ہے کہ ہر ذی روح اپنے لئے اچھے سے اچھا ہی تلاش کرتا ہے

(روپ، لباس، جائے قیام، کھانا ساقی، وغیرہ۔) لیکن یہ سوال پھر بھی رہتا ہے کہ جس روپ کو خود صانع نے منتخب کیا، کیا اس میں، یا اس پر، کسی ترقی کی گنجائش ہے؟ اسپینوزا (Spinoza) کا قول تھا کہ یہ عالم بہترین عالم ہے، کیونکہ خدا نے اسے ایسا ہی بنایا ہے۔ اگر اس سے بہتر عالم ممکن ہوتا تو اللہ تعالیٰ اسے ضرور بناتا۔ یا چونکہ اللہ تعالیٰ بہترین صانع ہے اس لئے اس کا بنایا ہوا عالم لامحالہ بہترین ہے۔ قرآن میں بھی کہا گیا ہے کہ اللہ تعالیٰ احسن المخلوقین (سب سے اچھا بنانے والا) ہے۔ اس بحث کی روشنی میں میر کا یہ شعر بشردستی کا اعلیٰ ترین نمونہ ٹھہرتا ہے، کیونکہ اس میں انسان کی آزادی انتخاب کو بہترین قدر ٹھہرایا گیا ہے۔ خدا جانے کس عالم میں میر سے یہ شعر ہوئے ہوں گے، یہاں تو ٹھکسیر اور گوسے جیسوں کے بھی پر جلتے ہیں۔

کہاں ہیں آدمی عالم میں پیدا

خدائی صدقے کی انسان پر سے

(دیوان اول)

میر سوز نے میر کا مضمون پلٹ کر بالکل عام بات کہی ہے۔ لیکن اسلوب اس قدر خوبصورت اور رعایتیں اتنی دلچسپ ہیں کہ شعر قائم ہو گیا ہے۔

خدا کی قسم پھر خدا ہی خدا ہے

اگر خود تو اس خود پرستی سے گزرے

آرزو مندی کی لذت اور تمنا کا جوش خدائی سے الگ ہی لطف رکھتا ہے، اس مضمون پر ہم اقبال کا شعر پڑھ چکے ہیں۔ بندگی اور خدائی کے موضوع پر اقبال کی یہ رباعی بھی زبان زد خلّاق ہے۔

خدائی اہتمام خشک و تر ہے

خداوند خدائی درد سر ہے

لیکن بندگی استغفر اللہ

یہ درد سر نہیں درد جگر ہے

اقبال کی اس رباعی پر اور میر کے زیر بحث اشعار پر سکھراج سبقت (شاگرد ویدل) کے مندرجہ ذیل شعر کو ایک طرح کا حاشیہ سمجھ کر پڑھیں اور دیکھیں کہ دو مختلف تہذیبوں کا احتراں کیسی کیسی تازگی پیدا کرتا ہے۔

سکھراج سبقت کا شعر ہندو مسلم شعور حیات اور شاعرانہ فکر کا بہترین نمونہ ہے۔

او بلکر منست و من قارغ

بندگی ہا خدائیے دارد

(وہ میری فکر میں ہے اور میں تمام افکار

سے آزاد۔ بندگی میں بھی ایک طرح کی

خدائی ہے۔)

کچھ عجیب نہیں کہ میر اس شعر سے واقف رہے ہوں، کیونکہ وہ اور سبقت ہم عصر اور ہم شہر تھے۔

۳۸۹

۱۰۶۰

چمن یار تیرا ہوا خواہ ہے

گل اک دل ہے جس میں تری چاہ ہے

سرایا میں اس کے نظر کر کے تم

جہاں دیکھو اللہ اللہ ہے

تری آہ کس سے خبر پائیے

وہی بے خبر ہے جو آگاہ ہے

چراغان گل سے ہے کیا روشنی

گلستاں کسو کی قدم گاہ ہے

۳۸۹/۱ مطلع برائے بیت ہے، لیکن اس میں چمن، ہوا اور گل کی مراعات الظہیر اچھی ہے۔ گل کو دل فرض کرنا، اور پھر ایسا دل، جس میں معشوق کی محبت ہے، اچھا خیال ہے۔ یہ بے دلیل بھی نہیں کیونکہ گل اور دل دونوں کو چاک چاک فرض کرتے ہیں۔ ”چمن“ اور ”چاہ“ میں ضلع کا ربط ہے (”چاہ“ بمعنی ”کنواں“) کیونکہ اکثر باغوں میں کنواں بھی ہوتا تھا۔

۳۸۹/۲ ”نظر کر کے دیکھنا“ بمعنی ”غور و توجہ سے دیکھنا“ میر نے ایک اور جگہ لکھا ہے۔

گر دیکھو گے تم طرز کلام اس کی نظر کر
اے اہل سخن میر کو استاد کرو گے

(دیوان اول)

یہ محاورہ لغات میں نہ ملا۔ فرید احمد برکاتی نے قیاس سے معنی درج کئے ہیں۔ اور صحیح لکھے ہیں۔ اس محاورے کی تازگی ہی شعر زیر بحث کو انتخاب میں لانے کے لئے کافی تھی، لیکن اس میں معنی کے پہلو بھی ہیں۔ میر نے اس مضمون پر، کہ سراپاے معشوق کا ہر عضو دلکش ہے، کئی شعر کہے ہیں۔ مثلاً ۲۳۷/۲ اور پھر حسب ذیل نہایت تازہ شعر۔

جس جاے سراپا میں نظر جاتی ہے اس کے
آتا ہے مرے جی میں یہیں عمر بسر کر

(دیوان سوم)

لیکن زیر بحث شعر کی بات ہی اور ہے۔ ”نظر کر کے دیکھنا“ کی تازگی کا ذکر ہم کر چکے ہیں۔ مصرع ثانی میں ”اللہ اللہ ہے“ بھی ایسا ہی فقرہ / محاورہ ہے جو لغات میں نہ ملا، حتیٰ کہ برکاتی بھی اسے نظر انداز کر گئے ہیں۔ ”اللہ ہی اللہ ہے“ تو معروف ہے، اور اس کے کئی معنی ہیں۔ مثلاً اسی زمین و بحر میں درد کی غزل ہے جہاں یہ قافیہ ”انتہائی مسرت“، ”لطف اور مزے ہیں“ وغیرہ کے مفہوم میں برتا گیا ہے۔

اگر ہے تجا بانہ وہ بت ملے

فرض پھر تو اللہ ہی اللہ ہے

میر حسن کی مثنوی میں اسے تو صیف کے مبالغے کے طور پر صرف کیا گیا ہے۔

بس اوپر جو کچھ جلوہ ماہ ہے

نہ پوچھو کہ اللہ ہی اللہ ہے

اسی زمین و بحر میں غالب کی بیت زبان زد خلافت ہے۔ یہاں ”اللہ ہی اللہ ہے“ کا مفہوم ہے

”ہر طرف خدا ہی خدا ہے۔ کسی اور کا سہارا نہیں ہے۔“

دم واپس بر سر راہ ہے

عزیز و اب اللہ ہی اللہ ہے

برسبیل تذکرہ یہ بھی عرض کر دوں کہ ”نور اللغات“ کا یہ بیان درست نہیں کہ ”اللہ بروزن فعلن (لا) عوامی تلفظ ہے۔“ درود، میر، حسن، اور غالب تینوں کے یہاں ”اللہ“ بروزن فعلن ہی بندھا ہے میر کے لئے بھی ممکن تھا کہ وہ ”اللہ“ بروزن فعلن باندھ کر ”اللہ اللہ ہے“ کی جگہ ”اللہ ہی اللہ ہے“ لکھ دیتے۔ ان کا ایسا نہ کرنا اس بات کی دلیل ہے کہ وہ ”اللہ اللہ ہے“ کو مستقل محاورہ قرار دیتے تھے اور غالباً معنا بھی اسے ”اللہ ہی اللہ ہے“ سے مختلف سمجھتے تھے۔

لہذا سوال یہ ہے کہ ”اللہ اللہ ہے“ کے معنی کیا ہیں؟ فحوائے کلام سے لگتا ہے کہ اسے حیرت، استعجاب، اور فردیت uniqueness کے معنی میں استعمال کیا گیا ہے۔ اول دو معنی میں تو محض ”اللہ اللہ“ کا فقرہ مستعمل ہے مثلاً حیرت:

مر جاؤ کوئی پروا نہیں ہے

کتنا ہے مفرد اللہ اللہ

(میر دیوان دوم)

استعجاب: وہ لطافت وہ صفائی ہے کہ اللہ اللہ

صاف بلور کا گویا کہ شجر ہے وہ بدن

(معصی)

تیسرے معنی (فردیت) کے لئے کوئی سند نہ ملی، لیکن یہ معنی مناسب حال معلوم ہوتے ہیں، کہ جس طرح اللہ بالکل ایک اور لاشریک ہے، اسی طرح معشوق کے سراپا کا ہر عضو اپنی جگہ بے مثال اور فرد ہے۔ یا پھر یہ کہ فردیت کی صفت میں سراپاے معشوق سے بڑھ کر کوئی نہیں مگر اللہ تعالیٰ ہے۔

اگر ”نظر کر کے دیکھنا“ کی جگہ صرف ”نظر کرنا“ (بمعنی دیکھنا، توجہ کرنا) کی قرأت فرض کی جائے تو نثر حسب ذیل ہوگی: ”تم اس کے سراپا میں نظر کر کے (پھر) جہاں دیکھو اللہ اللہ ہے۔“ اب اور

بھی دلچسپ معنی حاصل ہوتے ہیں کہ معشوق کا سراپا دیکھنے کے بعد ہر جگہ اللہ کا جلوہ نظر آتا ہے۔ دوسرے

معنی یہ ہیں کہ معشوق کا سراپا دیکھنے کے بعد نظر نہیں آتا۔ (”آصفیہ“ میں محاورہ درج ہے ”اللہ نظر آتا ہے“

اور معنی دیئے ہیں ”کچھ نہیں نظر آتا۔“) تیسرے معنی یہ ہیں کہ معشوق کا سراپا دیکھنے کے بعد طبیعت اس

قدر بدل جاتی ہے اور اللہ کی لگن اس قدر غالب آ جاتی ہے کہ جہاں دیکھے لگ اللہ اللہ کرتے نظر آتے

ہیں۔ عجب دلچسپ اور تہ دار شعر ہے، اللہ اللہ۔

۳۸۹/۳ یہ مضمون بہت عام ہے، اور اس میں اولیت کا شرف غالباً سعدی کو حاصل ہے۔

ایں مدعیان در طلبش بے خبر اند
کاں را کہ خبر شد خبرش باز نیامد
(اس کی طلب میں دعوے کرنے والے یہ لوگ بے
خبر ہیں۔ کیونکہ جس کو اس کی خبر لگ گئی پھر اس کا پتہ
نہ چلا۔)

آٹھ سو برس کے بعد بھی سعدی کے شعر کی آب و تاب کم نہیں ہوئی ہے۔ خود میر نے اس
مضمون کو بہت دہرایا۔

تو بے خودی کی اپنی کیا کچھ درے دھری ہے
ہم بے خبر ہوئے ہیں پہنچے کسو خبر کے

(دیوان دوم)

مت رنج کھینچ مل کر ہشیار مردماں سے
اس کی خبر ملے گی اک آدھ بے خبر سے

(دیوان سوم)

دیوان دوم کا شعر تو یقیناً اپنے رنگ میں لا جواب ہے۔ پھر درد کا شعر بھی ہے۔

آگاہ اس جہاں سے نہیں غیر بے خوداں
جاگا وہی ادھر سے جو موند آکھ سو گیا

مزید ملاحظہ ہو ۱۵۵/۲۔ اس سب کے باوجود زیر بحث شعر میں ایک بات ایسی ہے جو اسے
اوروں سے ممتاز کرتی ہے۔ سامنے کا مفہوم تو یہی ہے کہ تیری خبر ملے تو کس سے ملے، کیونکہ جو تجھ کو جانا
ہے وہ اور سب سے بے خبر ہے، اس لئے وہ کسی کو کچھ بتائے گا نہیں۔ لیکن ایک معنی یہ بھی ہیں کہ ”جو آگاہ
ہے“ ”مسند ہے اور“ ”وہی بے خبر ہے“ ”مسند الیہ۔ عارف خود بے خبر ہے کہ میں عارف ہوں، پھر وہ دوسرے کو

کیا بتائے گا؟

اس بات کی دلیل، کہ بعض اوقات عارف کو بھی اپنے تقرب الی اللہ کی خبر نہیں ملتی، مشنوی
مولانا روم (دفتر دوم) کے ایک مشہور قصے سے ملتی ہے۔ اس میں حضرت موسیٰ کا واقعہ بیان کیا گیا ہے کہ
انھوں نے ایک چرواہے کو دیکھا جو اللہ سے کہہ رہا تھا۔

تو کہاں تاکہ خدمت با کنم
جامہ ات را دوزم و بنجہ زخم
جامہ ات شویم سپہبایت کشم
شیر پشت آورم اے مختشم
(تو کہاں ہے، مجھے بتا کہ میں تیری
خدمتیں کروں۔ تیرے کپڑے ہی دوں،
ان میں بنجہ کر دوں۔ تیرے کپڑے دھو
دوں، تیری جوئیں مار دوں۔ اے مختشم میں
تیری خدمت میں دودھ پیش کروں۔)

غرض کہ وہ جاہل چرواہا اس قسم کی باتیں کہہ رہا تھا جو اللہ کی شان کے قطعاً منافی
تھیں۔ حضرت اس سے بہت ناراض ہوئے اور اس کو سخت سرزنش کی کہ تو نے ایسی باتیں کہیں جن سے تیرا
ایمان سوخت ہو گیا۔ چرواہا شرمندگی اور رنج سے مغلوب ہو کر بیاباں کی طرف چل دیا۔ لیکن ”موسیٰ“ کو
اللہ تعالیٰ کی وعید آئی کہ تم میرے بندے کو مجھ سے چھڑانے والے کون ہوتے ہو؟ ہم نے ہر شخص کی ایک
طبیعت بنائی ہے، ایک سیرت بنائی ہے۔ کوئی چیز کسی کے لئے اچھی ہے تو کسی اور کے لئے بری ہے۔ اللہ کو
کسی کی تعریف و ثنا کی ضرورت نہیں۔

من نہ کردم امر تا سودے کنم
بلکہ تا بر بندگاں جو دے کنم
ہندیاں را اصطلاح ہند مدح
سندیاں را اصطلاح سند مدح

من نغمردم پاک از تسبیح شای
پاک ہم ایثاں شوند و در فشاں
ما بروں را ننگریم و قال را
ما دروں را ننگریم و حال را
(میں نے لوگوں کو (اطاعت کا) حکم اس
لئے نہیں دیا کہ اس سے مجھے کوئی فائدہ
حاصل ہو، بلکہ اس لئے کہ میں اپنے
ہندوں پر جو وسخاوت کروں۔ ہندوستان
والے اپنی اصطلاح میں میری ثنا کرتے
ہیں، سندھ والے اپنی اصطلاح میں میری
ثنا کرتے ہیں۔ میں ان کی تسبیح سے پاک
نہیں ہو جاتا۔ بلکہ وہی لوگ تسبیح کی برکت
سے پاک اور گوہر افشاں ہو جاتے ہیں۔
ہم ظاہر کو اور قول کو نہیں دیکھتے۔ ہم باطن کو
اور اصل حال کو دیکھتے ہیں۔)

ظاہر ہے کہ وہ چرواہا مقرب تھا، لیکن خود اسے اپنے تقرب کی خبر نہ تھی۔ لہذا وہ کسی اور کو تقرب
الی اللہ کی راہ دکھانے سے قاصر تھا۔ بلکہ حضرت موسیٰ جیسے جلیل القدر پیغمبر بھی اس کے مرتبے سے بے خبر
رہے۔ اسی طرح میر کے شعر میں بھی معنی کا ایک امکان یہ ہے کہ تیری خبر ملے تو کیسے ملے، کہ جو عارف
ہے بھی، اسے خود نہیں معلوم کہ میں عارف ہوں۔ شعر کے اس معنی کی سند مولانا روم کے بیان کردہ واقعے
کے علاوہ شیخ عطار کے قول سے ملتی ہے۔ شیخ موصوف ”تذکرہ الاولیاء“ میں فرماتے ہیں کہ ”اولیاء کرام کی
بہت سی قسمیں ہیں۔ ان میں سے بعض اہل معرفت، بعض اہل محبت، بعض اہل توحید، بعض تمام صفات
سے متصف، بعض معمولی صفات کے حامل، اور بعض بے صفت بھی گذرے ہیں۔“ اس کے معنی یہ ہوئے
کہ اہل محبت کو، یا اس ولی اللہ کو، جو بے صفت ہے، خود اپنے عرفان کی خبر نہ ہو تو کیا عجب؟ مولانا روم

نے خوب کہا ہے کہ رخ ما از پے سنائی و عطار آدمیم۔ اور اکثر صوفیانہ مضامین کی حد تک میر بھی کہہ سکتے ہیں
کہ رخ مارا مولوی و سنائی گرفتہ ایم۔

۳۸۹/۴ (یہ شعر دیوان سوم کا ہے۔) اس کو دیکھ کر غالب کا شعر یاد آنا لازمی ہے۔

دیکھو تو دل فریبی انداز نقش پا
موج خرام یار بھی کیا گل کتر گئی

اس میں کوئی شک نہیں کہ غالب کا شعر اپنی روانی، انشائیہ اسلوب، اور استعارے کی چمک
دک کے باعث لا جواب ہے۔ اور میر کا شعر اگرچہ تقدم زمانی رکھتا ہے، لیکن غالب کے سامنے اس کا
چراغ ذرا دم جلتا ہوا لگتا ہے۔ پھر بیدل کا انتہائی خوبصورت شعر ہے۔

ہر کجا می گذری گرد پر طاؤس است
نقش پایت چه قدر بوقلموں می گردد
(تم جہاں جہاں سے گذرتے ہو وہاں طاؤس کے
پروں کی افشاں بکھری ہوئی ہے۔ تمہارا نقش قدم کس
قدر رنگارنگ ہو جاتا ہے۔)

تو کیا پھر میر کا شعر ان کے سامنے لانے کی ضرورت تھی؟ اس کی ایک وجہ یہ ہے کہ میر کے شعر
میں لفظ ”قدم گاہ“ بہت تازہ ہے۔ ”قدم گاہ“ بمعنی قدم رکھنے کی جگہ۔ یہ قدم گاہ آدم کی یاد دلاتا ہے
جس کے معنی بقول ”بہارِ نجم“ جزیرہ سرانند پپ ہیں جہاں آدم جنت سے اتر کر آئے تھے اور جہاں کی زمین
میں ان کے قدموں کی برکت سے یا قوت پیدا ہو گئے تھے۔ جس طرح سرفی کے باعث گل کو چراغ سے
تشبیہ دیتے ہیں، اسی طرح سرفی کے باعث لعل و یا قوت کو بھی چراغ سے تشبیہ دیتے ہیں (مثلاً ”لعل شب
چراغ“۔) لہذا ”قدم گاہ“ اور ”چراغ“ میں ”قدم گاہ آدم“ کے حوالے سے لطیف مناسبت ہے۔ پھر میر
کے شعر میں کئی معنی بھی ہیں۔ (۱) کیا گلشن میں یہ روشنی چراغان گل کے باعث ہے؟ نہیں، بلکہ گلستاں کسی
کی قدم گاہ ہے، اور یہ کسی کے قدموں کے نشان ہیں جن کی روشنی تمام پھیلی ہوئی ہے۔ (۲) چراغان گل
کے باعث گلستاں میں کیا عمدہ روشنی ہو رہی ہے! کیوں نہ ہو، آخر گلستاں کسی کی قدم گاہ ہے۔ اس کے

استقبال و اعزاز میں یہ روشنی ہو رہی ہے۔ (۳) کیا یہ روشنی چراغاں گل کے باعث ہے؟ ہاں۔ اور چراغاں ہونے کی وجہ یہ ہے کہ گلستاں کسی کی قدم گاہ ہے۔ (۴) چراغاں گل سے بھلا کیا روشنی ہوگی؟ اصل معاملہ یہ ہے کہ گلستاں کسی کی قدم گاہ ہے، اس باعث یہاں اتنی روشنی ہے۔

”قدم گاہ“ کے ایک معنی ”جائے ضرور“ بھی ہیں۔ طباطبائی ہوتے تو فوراً پہلوئے ذم کا اعتراض وارد کرتے۔ لیکن پہلوئے ذم کا تصور میر کے زمانے میں تھا ہی نہیں۔ سودا کے یہاں غزل کے بھی بعض شعروں میں آج کے مذاق کے بموجب اس قدر پہلوئے ذم ہے کہ وہ کسی محفل میں پڑھنے کے لائق نہیں۔ پہلوئے ذم پر تھوڑی سی بحث میں نے ”عروض، آہنگ اور بیان“ اور ”تفہیم غالب“ میں درج کی ہے۔ واضح رہے کہ پہلوئے ذم سے مراد یہ ہے کہ جہاں شاعر از خود کوئی مذموم یا قبیح بات کہنے کا ارادہ نہ رکھتا ہو لیکن عجز بیان یا لاعلمی یا عدم توجہ کے باعث وہ ایسا متن بنا جائے جس میں قبیح یا ”قابل اعتراض“ معنی بھی ہوں۔ جہاں شاعر جان بوجھ کر قبیح بات کہتا ہے (مثلاً جھوٹ) وہاں پہلوئے ذم کا حکم نہیں لگتا۔ بلکہ ہم یہ بھی کہہ سکتے ہیں کہ جھوٹے متن کی خوبی یہی ہے کہ اس میں قبیح معنی بہت ہوں۔

۳۹۰

ڈھب ہیں تیرے سے باغ میں گل کے
بو جھنی کچھ دماغ میں گل کے

۱۰۶۵ جالے رونغن دیا کرے ہے عشق
خون بلبل چراغ میں گل کے

دل تلی نہیں مبا ورنہ
جلوے سب ہیں گے داغ میں گل کے

۳۹۰/۱ مطلع کا مضمون تازہ ہے، کہ پھول کچھ مغرور ہو گیا ہے اور اس نے کچھ معشوق کے سے طرز اختیار کر لئے ہیں۔ لیکن شعر بڑی حد تک ناکام ہے، کیونکہ پھول کے مغرور ہو جانے، یا معشوق کے سے طرز اختیار کرنے کی دلیل نہیں دی ہے۔ معلوم ہوا کہ نیا مضمون اسی وقت کامیاب ہوتا ہے جب اس کو (شاعرانہ) استدلال کے ذریعہ ثابت کیا گیا ہو، یا پھر وہ ایسا مضمون ہو جسے دلیل کی حاجت نہ ہو۔

”دماغ میں بوجانا“ کے معنی ہیں ”مغرور پیدا کرنا، مغرور ہونا۔“ اصل لغت ”دماغ میں بڑھنا“ ہے، اسے جانا، ہونا، پانا وغیرہ کے ساتھ استعمال کرتے ہیں، جیسا کہ متعدد جہ ذیل اشعار سے ثابت ہے۔
مگر وہ دید کو آیا تھا باغ میں گل کے
کہ بو کچھ اور میں پائی دماغ میں گل کے

(سودا)

جو بو کچھ اور بھری ہو دماغ میں گل کے
کہوں کہ وہ ابھی لٹے لے باغ میں گل کے

(قائم چاند پوری)

بریکٹیل تذکرہ یہ بھی عرض کر دوں کہ ان تینوں میں سودا کا مطلع بہترین ہے، کیونکہ ان کا مضمون مدلل ہے۔ قائم کے مطلع میں بھی مضمون مکمل ہے، لیکن ان کے یہاں روانی میر و سودا سے کم ہے۔

”دماغ میں بو“ بمعنی ”غرور“، یا محض ”بو“ بمعنی ”غرور“ قاری میں نہیں ہے۔ اردو کے لغات میں بھی نہ ملا۔ فرید احمد برکاتی نے آسی کے حوالے سے لکھا ہے کہ ”بو دماغ میں ہونا، یعنی گل کو کچھ غرور پیدا ہو گیا ہے۔“ ہمارے لغات کے ناقص ہونے کا ثبوت اس سے بڑھ کر کیا ہوگا کہ جو محاورہ انھارویں صدی کے تین نام آور شعرا نے برتا ہے وہ بھی ان سے نظر انداز ہو گیا ہے۔ ”نور اللغات“ نے ”بو“ کے ایک معنی ”شان، آن بان“ ضرور دیے ہیں، لیکن وہ زیر بحث محاورے کے مفید مطلب نہیں۔ انھیں بس اس محاورے کے قریب معنی کہا جاسکتا ہے۔ لانا پر شاد شفق نے ”فرہنگ شفق“ میں آتش کے حوالے سے ”دماغ میں بوسانا“ لکھ کر معنی دیے ہیں ”غرور و نخوت ہونا“۔ آتش کا شعر ہے۔

کیا چمن تکلفت ہیں کیا بہار آئی ہے
کیا دماغ بلبل میں بوے گل سہائی ہے

ظاہر ہے کہ یہاں ”غرور و نخوت“ کے معنی نہیں ہیں، اور شفق لکھنوی کو میر و سودا وغیرہ کے شعروں کی بنا پر وہم ہو گیا کہ ”دماغ میں بو ہونا“ اور ”دماغ میں بوسانا“ ایک ہی ہیں۔ ”اردو لغت“ تاریخی اصول پر ”میں“ دماغ میں بو ہونا / جانا / پانا / مذکور نہیں۔ لیکن ”دماغ میں بوسانا“ درج ہے، اور معنی دیئے ہیں ”معطر ہو جانا، خوشبو بس جانا، تروتازگی کا احساس ہونا۔“ سند میں وہی آتش کا شعر لکھا ہے جو مذکورہ بالا ہے، لیکن غلطی سے قافیے ”آتی“ اور ”سہائی“ لکھ دیئے ہیں۔ یہ بات بھی صاف ظاہر ہے کہ ”اردو لغت“ کے بھی معنی غلط ہیں۔ ”نور اللغات“ نے صحیح معنی دیئے ہیں: ”دھن ہونا“۔ ان معنی کی تصدیق امیر بینائی کے بھی ایک شعر سے ہوتی ہے۔

بوے یوسف مصر سے کنعاں میں لائی ہے صبا
اب دماغ حضرت یعقوب میں بو اور ہے

یہ صاحب ”نور اللغات“ کی سادہ دلی ہے کہ انھوں نے ”دماغ میں بو ہونا“ کا محاورہ الگ سے قائم کر کے معنی لکھے ہیں ”دماغ میں کوئی اور دھن ہونا“ اور سند میں امیر کا شعر دیا ہے۔ حالانکہ صاف ظاہر ہے کہ لفظ ”اور“ محاورے کا حصہ نہیں ہے۔ مصحفی نے ”دماغ میں بو پہنچنا اسی معنی“ (”دھن سانا“) میں لکھا ہے۔

نہ بیٹھ سائے تلے جا کے باغ میں گل کے

مبادا بو تری پہنچے دماغ میں گل کے

اب یہ بات بھی واضح ہوئی کہ جس طرح ”دھن“ کے لئے ”سانا“ اور ”ہونا“ اور ”پہنچنا“ وغیرہ بولتے ہیں۔ اسی طرح ”دماغ میں بو“ (”معنی“ ”دھن“) کے لئے بھی ”سانا“ اور ”ہونا“ اور ”پہنچنا“ وغیرہ بولتے ہیں۔ معلوم ہوا کہ ”دماغ میں بو“ بمعنی ”غرور“ بھی ہے، اور بمعنی ”دھن“ بھی ہے۔ آخری بات یہ کہ ”دماغ“ کے معنی چونکہ ”غرور“ بھی ہیں، اور ”ناک“ بھی، اس لئے ”بو“ اور ”دماغ“ میں رعایت در رعایت ہے۔

۳۹۰/۲ معشوق کا حسن بلکہ اس کا وجود، عاشق پر منحصر ہوتا ہے۔ اگر عاشق نہ ہو تو معشوق بھی نہ ہو۔ اس سے یہ مضمون نکلا کہ عاشق اپنی جان دے کر معشوق کی قدر و قیمت میں اضافہ کرتا ہے۔ اگر چاہناز عاشق نہ ہوں تو معشوق کا بازار سرد پڑ جائے۔ میر۔

پامال کر کے ہم کو پچھتاؤ گے بہت تم

کیاب ہیں جہاں میں سر دینے والے ہم سے

(دیوان اول)

ان مضامین کو گل و بلبل کے استعارے میں بیان کریں تو مضمون یہ بنتا ہے کہ گل کے چہرے کی سرفی بلبل کے خون کے باعث ہے۔ اور اگر گل کو چراغ فرض کریں تو یوں کہیں گے کہ چراغ گل میں خون بلبل مثل روغن جلتا ہے۔ میر نے اس پر مزید کمال یہ کیا ہے کہ گل کے چراغ میں خون بلبل کو روغن کی طرح (یا روغن کے بجائے) جلانے کو عشق کی کارگزاری قرار دیا ہے۔ یعنی اگر عشق نہ ہو تو بلبل کا خون نہ جلے، یعنی عشق بالارادہ بلبل کا خون جلتا ہے۔ اب ”خون جلتا“ کا دوسرا، یعنی استعاراتی مفہوم (بہت

آزردہ ہونا، بہت رنج اٹھانا) بھی ہمارے مفید مطلب ہو جاتا ہے۔ ایک بات یہ بھی ہے کہ ”دیا کرے ہے عشق“ میں استمرار کا اشارہ ہے، یعنی یہ عشق کا عام اور مستقل وطیرہ ہے کہ وہ چراغ گل کو خون بلبل سے روشن کرتا ہے۔ عشق کو محض ایک تجربہ، یا محض ایک حقیقت سے زیادہ قائل (Subject) اور کار پرداز قرار دینے سے شعر میں الیاتی احساس پیدا ہو گیا ہے، کہ عشق ”آفت زمانہ“ ہے۔

یہی عشق غلوت میں وحدت کے ہے
یہی عشق پردے میں کثرت کے ہے

غرض طرفہ ہنگامہ آرا ہے عشق
تماشائی عشق و تماشا ہے عشق

(مثنوی میر)

لہذا عشق ہر چیز میں اپنا تصرف کرتا ہے۔ وہ خون بلبل سے چراغ گل کے لئے روغن کا کام لیتا ہے، اور اس طرح بلبل کی موت کو گل کی زندگی کا سامان قرار دیتا ہے۔ لیکن چونکہ بلبل کے بغیر گل نہیں، اس لئے بلبل کی موت ایک طرح گل کی بھی موت ہے۔

چراغ گل میں روغن کا مضمون سودا نے تمثیلی انداز میں خوب باندھا ہے۔

عدو بھی ہے سبب زندگی جو حق چاہے
نیم صبح ہے روغن چراغ میں گل کے
میر کے مضمون کو تقریباً الٹ کر سودا نے اسی غزل میں یوں کہا ہے۔
نہیں ہے جاے ترنم یہ بوستاں کہ نہیں
سوائے خون جگر سے ایارغ میں گل کے

ناصر کاظمی نے میر کی زیر بحث غزل پر غزل لکھی ہے۔ اس میں ایک شعر ہمارے لئے

دلچسپ ہے۔

کیسی آئی بہار اب کے برس
بوسے خوں ہے ایارغ میں گل کے

ناصر کاظمی کی غزل ان کے ادراک مشق کی ہے۔ غالباً اسی لئے انھیں مصرع ثانی کا ہم پلہ پیش مصرع حاصل نہ ہو سکا۔ میر کے دونوں مصرعے یک سبک سے بانٹل درست ہیں۔

فارسی کا ایک معمولی سا شعر ہے۔

ہے گرد ترنم امشب ہجوم بلبل بود
مگر چراغ مزارم ز روغن گل بود
(آج رات میری قبر کے گرد بلبل کا ہجوم تھا۔ شاید
میر سے چراغ مزار میں روغن گل پڑا تھا۔)

اس میں اور میر کے شعر میں کوئی مشابہت نہیں۔ فارسی کا شعر معمولی اس لئے ہے کہ خود یہ مضمون بے رتبہ ہے کہ شکلم کے مزار پر بلبلوں کا ہجوم تھا (اور وہ بھی رات کے وقت)۔ پھر اس کی کوئی دلیل بھی نہیں دی، جس سے بات کچھ بنتی۔ اور جہاں روغن گل ہو وہاں بلبلوں کا ہجوم ضروری ہو تو ہر اس شخص کے گرد بلبلیں منڈلائیں گی، جس نے روغن گل لگا رکھا ہو۔ محمد حسین آزاد کے پابندیدہ لوگوں میں میر بھی تھے، لہذا وہ جگہ جگہ میر پر ٹیڑھی ترجمی چوٹ کرتے ہیں۔ ”آب حیات“ میں میر پر گفتگو کے دوران ”ایک اور تو ارد“ کا عنوان قائم کر کے محمد حسین آزاد لکھتے ہیں: ”کسی استاد کا شعر فارسی ہے۔“ اس کے بعد وہ مذکورہ بالا شعر نقل کر کے فرماتے ہیں: ”میر صاحب کے شعر میں بھی اسی رنگ کا مضمون ہے، مگر خوب بندھا ہے۔“ ”مگر خوب بندھا ہے“ کی بیدار لائق داد ہے۔ اس مریدانہ جملے کے بعد انھوں نے میر کا زیر بحث شعر لکھا ہے۔ یہی محمد حسین آزاد چند صفحے پہلے سودا کے ایک شعر کو ایک فارسی شعر کا ترجمہ بتا کر تحسینی لہجے میں کہہ چکے ہیں کہ ”شعر کو شعر میں ترجمہ کرنا ایک دشوار صنعت ہے۔“ یہ بات تو درست ہے، لیکن فارسی کا ایک ایسا شعر نقل کرنا جس کا میر کے شعر سے کوئی واسطہ نہیں، اور پھر تقریباً اسی لہجے میں میر کے شعر کو فارسی کے شعر سے لڑتا ہوا بتانا نہ سچائی ہے نہ انصاف۔ افسوس کہ ہماری تنقید ایسی ہی کارگرداریوں سے بھری پڑی ہے۔ محمد حسین آزاد اس بات کو خوب جانتے تھے کہ مضمون سے مضمون بنانا، یا پرانے مضمون میں نئی بات پیدا کرنا ہماری شعریات کا اہم اور قیمتی اصول ہے۔ لیکن کچھ تو انگریزی اثر سے، اور کچھ میر کی مخالفت میں، وہ اس بات کی پروا نہیں کرتے اور بار بار اشارے کنائے میں کہتے ہیں کہ میر نے دوسروں کے مضمون چراغے ہیں۔ غنی کا شیری نے جب کہا تھا۔

یاراں مردند شعر مارا
افسوس کہ نام ما نہ مردند
(یار لوگ ہمارے شعر تو لے گئے، لیکن
افسوس کہ انھوں نے ہمارا نام نہ لیا۔)

توان کی مراد یہی تھی کہ کسی کے مضمون کو استعمال کرنے میں کوئی عیب نہیں لیکن یہ بات صاف عیاں ہونی چاہئے کہ یہ فلاں کے شعر کا جواب ہے۔ تخلیقی استفادے کی قسموں میں ترجمہ، اقتباس، جواب، میں اس بات کی پوری گنجائش ہے کہ دوسروں کے مضمون سے مضمون بنایا جائے۔ بعض مضمون اس قدر مشہور ہو جاتے ہیں کہ ان کے بارے میں کچھ کہنا ضروری نہیں ہوتا کہ یہ کس کے ہیں۔ لیکن اگر کوئی منفرد مضمون کسی کے یہاں سے لیا جاتا تو شاعر اکثر خود ہی کہہ دیتا تھا کہ میں نے فلاں کی بات کا جواب لکھا ہے۔ اور اگر وہ نہ بھی کہتا تو تخلیقی معاشرہ اس قدر باخبر تھا کہ وہ سمجھ لیتا تھا کہ یہ جواب یا استفادہ ہے۔ بظاہر آبادی نے جب میر پر یہ الزام لگایا تھا کہ انھوں نے (میر نے) میر اور آجے کا مضمون لے لیا (ملاحظہ ہو ۳۳/۴) تو ان کو شکایت صرف اس بات کی تھی کہ مضمون تو میرا ہے اور داد مل رہی ہے میر کو۔ ویسے یہ بات بھی ہے کہ بظاہر آبادی ازلی جھگڑا لوتھے۔ انھوں نے میر و سودا کی جھجھکی لکھی ہے اور اپنی اس کارگذاری پر فخر بھی کیا ہے۔

مرزا و میر باہم دونوں تھے نیم ملا
فن سخن میں یعنی ہر ایک تھا ادھورا
اس واسطے بظاہر اب بھوؤں کی دہسماں سے
دونوں کو باندھ باہم میں نے کیا ہے پورا

آخری بات یہ کہ گل کو بوجہ سرفی کے، چراغ کہتے ہیں، اور خون بھی سرخ ہوتا ہے۔ لہذا چراغ گل میں خون ہلہل کی دلیل مہیا ہوگئی۔ بہت عمدہ شعر ہے۔

۳۹۰/۳ اس مضمون پر اس سے بہتر شعر، اور بعض نکات کے لئے ملاحظہ ہو ۱۶۳/۳۔ پھر بھی اس شعر میں ایک دو نکات قابل توجہ ہیں۔ اول تو یہ کہ ”دل تسلی نہیں“ اضافت مقلوبی بھی ہو سکتا ہے، یعنی ”تسلی دل نہیں“ اور بے اضافت بھی ہو سکتا ہے، یعنی ”دل تسلی نہیں ہوتا۔“ ”تسلی ہونا“ بطور متعدی اٹھارویں صدی

میں عام تھا۔ غالب نے لکھا ہے۔
جگر سحیحہ آزار تسلی نہ ہوا
جوے خوں ہم نے بہائی بن ہر خار کے پاس
ظاہر ہے کہ یہ ”تسلی شدن“ بمعنی ”متسلی ہونا، دلا سا حاصل ہونا، دل کا رنج کم ہونا“ وغیرہ کا ترجمہ ہے۔
”اردولفت، تاریخی اصول پر“ سے معلوم ہوتا ہے کہ حسرت موہانی نے بھی اسے استعمال کیا ہے۔ لیکن آج کل یہ بالکل سننے میں نہیں آتا۔

”گل“ کے معنی خود ہی ”داغ“ ہیں۔ (اس سلسلے میں کچھ بحث کے لئے ملاحظہ ہو ۶/۳ اور ۱۳۸/۱) شعر زیر بحث میں گل کے داغ، یعنی داغ کے داغ کی بات ہے۔ لہذا یہاں داغ کے معنی محض (scar) نہیں، بلکہ ”غم“ فرض کرنا ہوگا (”داغ“ بمعنی ”غم“ کے لئے ملاحظہ ہو ۱۵/۲) اب داغ کا لفظ دوہری معنویت کا حامل ہو کر خاص میر کے رنگ کا لفظ ہو گیا، کہ ”داغ“ بمعنی ”غم“ تو ہے، لیکن ”گل“ کے معنی بھی ”داغ“ ہیں۔ اس طرح مصرعے میں خوب صورت تناؤ پیدا ہو گیا ہے۔ چونکہ یہاں ”گل“ کے معنی ”معتوق“ ہیں، اس لئے ”جلوے“ کا لفظ بڑی مناسبت کا حامل ہے۔

میر کی غزل سے ہم زمین، لیکن مختلف البحر غزلیں سودا، قائم اور مصحفی نے کہی ہیں۔ مصحفی نے ”داغ“ کا قافیہ میر کے ہم معنی باندھا ہے، لیکن بہت بھوڑے اور بے کیف انداز میں۔

مزا الم کا جو ہے مصحفی کو کود کے ساتھ کود=نک
بھرے ہے نت نمک سود داغ میں گل کے

طالب آملی کا ایک شعر نظر سے گذرا جس کا مضمون شعر زیر بحث، اور خاص کر ۱۶۳/۳ سے

مشابہ ہے۔

مگر نسیم چمن ہمرہ آورد درتے
مشام شوق تسلی بہ جذب بو نہ شود
(نسیم چمن ایک آدھ بگھڑی اڑا کر لائے تولائے۔ میرا
مشام شوق پھول کی خوشبو کھینچ کر تسلی نہیں حاصل کرتا۔)

ملاحظہ رہے کہ ”تسلی شدن“ بمعنی ”متسلی ہونا“ یہاں بھی موجود ہے۔

۳۹۱

عشق میں نے خوف و خطر چاہئے
جان کے دینے کو جگر چاہئے

شرطِ سلیقہ ہے ہر اک امر میں
عیب بھی کرنے کو ہنر چاہئے

خوف قیامت کا بھی ہے کہ میر
ہم کو جیا بار دگر چاہئے

۳۹۱/۱ مطلع برائے بیت ہے۔ مصرعِ اولیٰ کی بندش ست ہے، اور مفہوم ناقص۔ ”نے“ کے بعد عام طور پر ایک اور ”نے“ یا نون تانیہ لگاتے ہیں، خاص کر جب پہلے ”نے“ کے بعد دو باتیں کہی گئی ہوں۔ مثلاً غالب

نے وہ سرور و سوز نہ جوش و خروش ہے

بعض نسخوں میں ”بے خوف و خطر“ ملتا ہے۔ کلب علی خاں فائق نے اسے غلط قرار دیا ہے، لیکن حقیقت یہ ہے کہ یہ قرأت بہت اچھی نہ ہوتے ہوئے بھی ”بے خوف و خطر“ سے بہتر ہے۔ اعظم الدولہ سرور نے ”عمدہ“ میں ”بے خوف و خطر“ ہی لکھا ہے۔ ”عمدہ“ میں میر کا ترجمہ چونکہ میر کی زندگی ہی میں، یا ان کے فوراً بعد لکھا گیا ہوگا، اس لئے ”بے خوف و خطر“ کی قرأت کو بالکل نظر انداز نہیں کر سکتے۔ معنی پھر بھی یہ تکلف ہی نکلتے ہیں۔ نذیر محمود آباد (مرتبہ اکبر حیدری) اور نذیر مسعود میں بھی ”بے خوف و خطر“ ہی ہے۔ ”بے خوف و خطر“ میں معنی نامکمل رہتے ہیں۔ لیکن ممکن ہے میر نے پہلے ”بے خوف و خطر“

لکھا ہو اور بعد میں ”بے خوف و خطر“ لکھ کر اصل کی اصلاح کر دی ہے۔ معنی اب بھی پوری طرح پابند محاورہ نہیں ہو سکے۔ شعر بہر حال معمولی ٹھہرتا ہے۔ اس زمین و بحر میں سودا کا مطلع نسبتاً بہتر ہے۔ ان کا مصرع ثانی میر سے تقریباً لڑ گیا ہے۔ غزلیں غالباً کسی مشاعرے کی ہیں، اور ”جگر“ چاہئے کا قافیہ اتنا بولن ہوا ہے کہ تو ارد ہونا حیرت انگیز نہیں۔ مصرعِ اولیٰ سودا کا بھی خاصا بے لطف ہے۔

جان تو حاضر ہے اگر چاہئے
دل تجھے دینے کو جگر چاہئے
میر سوز نے البتہ خوب مطلع کہا ہے۔

ہم کو نہ کچھ سیم نہ زر چاہئے
لطف کی اک تیری نظر چاہئے

۳۹۱/۲ مضمون کے اعتبار سے، اور بندش کی چستی کے لحاظ سے، یہ شعر لاثانی ہے۔ ”عیب“ اور ”ہنر“ کا تضاد خوب ہے، اور ”سلیقہ“ میر کا خاص لفظ ہے۔ ملاحظہ ہو ۱۶/۱۔ اس لفظ میں محنت اور حرکت کی اقتصادیات (economy) کا بھی تصور ہے، کہ کم محنت سے زیادہ کام کر لیا جائے۔ لیکن سب سے زیادہ اہم بات اس شعر کا مضمون ہے، کہ عیب اور خوبی دونوں ہی طرح کے کام ہنر کا تقاضا کرتے ہیں۔ یا پھر یہ کہ انسان جو بھی کرے، اسے ایک ہانک پن (Panache) کے ساتھ کرے، اس کی ہر بات میں ایک ادائیت ہو۔ اگر وہ معمولی بات بھی کہے تو دلوں کو مودہ لے، جیسا کہ حالی نے غالب کے بارے میں کہا ہے۔

لاکھ مضمون اور اس کا ایک ٹھنڈ
سو تکلف اور اس کی سیدھی بات

۳۹۱/۳ اس مضمون کو میر اور آبرودونوں نے ملک قتی سے لیا ہے۔ پہلے ملک قتی کو سنئے۔

ہم از آشوب محشر نیست می رسم کہ باز
ہم چو شمع کشتہ باید زندگی از سر گرفت

(مجھے آشوب محشر کا کوئی خوف نہیں، ڈر ہے تو یہ ہے
کہ بھائی ہوئی شمع کی طرح مجھے زندگی پھر از سر نو
شروع کرنی پڑے گی۔)

ملک قتی کے یہاں الفاظ کی ذرا کثرت ہے، لیکن دونوں مصرعے رواں بہت ہیں۔ اور شمع
کشتہ کی تشبیہ بہت خوب ہے، کیونکہ اس میں شمع کی طرح جلنے اور پکھلنے کے بھی معنی آ گئے ہیں۔ آبرو
کہتے ہیں۔

زندگانی تو ہر طرح کاٹی
مر کے پھر جیونا قیامت ہے

آبرو کا مصرع اولیٰ بہت کارگر نہیں، لیکن مصرع ثانی (خاص کر لفظ قیامت) واقعی قیامت کا
ہے۔ اس ایک لفظ نے ملک قتی کی ”شمع کشتہ“ والی تشبیہ کو بھی ماند کر دیا ہے، کفایت الفاظ اس پر الگ ہے۔
میر کے یہاں بھی کفایت الفاظ بہت خوب ہے، بلکہ اس اعتبار سے ان کا شعر ملک قتی اور آبرو دونوں کے
شعر سے بہتر ہے۔ مضمون کے اعتبار سے دیکھیں تو ملک قتی نے آشوب محشر سے بے خوف ہونے کا ذکر کیا
ہے۔ اور میر نے اس سے زیادہ لطیف بات کہی ہے کہ مجھے خوف قیامت تو ہے، لیکن اس وجہ سے نہیں کہ
اس دن حساب کتاب ہوگا اور اعمال جانچے جائیں گے، بلکہ اس وجہ سے کہ مجھے دوبارہ زندہ ہونا پڑے گا۔
ملک قتی کے شعر میں پوری زندگی کو دوبارہ گزارنے کا تذکرہ ہے۔ آبرو کے شعر میں بھی یہ معنی ہیں اور
دوبارہ جی اٹھنے کے بھی معنی ہیں۔ میر کے شعر میں بھی یہی بات ہے کہ دوبارہ جی اٹھنے کے معنی ہیں اور
پوری زندگی دوبارہ گزارنے کے بھی معنی ہیں۔ میر کے شعر میں ”ہم کو جیوا... چاہئے“ میں مزید حسن یہ ہے
کہ دوبارہ جی اٹھنے کے معنی مقدم ہیں، اور پوری زندگی دوبارہ گزارنے کے معنی موخر ہیں۔ اس طرح میر
کے شعر میں ڈرامائیت زیادہ ہے۔

بحیثیت مجموعی یہ کہا جاسکتا ہے کہ اگر آبرو کا مصرع اولیٰ کم زور نہ ہوتا تو ان کا شعر ملک قتی اور
میر دونوں سے بہتر ٹھہرتا۔ اس وقت میر کا شعر تینوں میں بہترین ہے، لیکن اولیت کا اعزاز ملک قتی کو بہر
حال حاصل ہے۔ میر نے اس مضمون کو دوبارہ کہا ہے۔

جی تو جانے کا ہمیں اندوہ ہی ہے لیک میر
حشر کو اٹھنا پڑے گا پھر یہ اک غم اور ہے

(دیوان دوم)

یہاں مضمون میں یہ اضافہ کر کے، کہ مرنے کا بھی درد ہے اور دوبارہ جی اٹھنے کا بھی غم، میر نے
ملک قتی اور شاہ آبرو سے دونوں سے اپنی بات الگ کر لی ہے۔ ہاں اس شعر میں وہ روانی نہیں جو زیر بحث
شعروں میں ہے۔ امیر مینائی نے مضمون بھی محدود کیا اور معنی بھی پست کر دیے۔

مر کے راحت تو ملی پر ہے یہ کلکا باقی
آ کے عیسیٰ سر ہالیں نہ کہیں قم مجھ کو

۳۹۲

ہستی اپنی حباب کی سی ہے
یہ نمائش سراب کی سی ہے

چشم دل کھول اس بھی عالم پر
یاں کی اوقات خواب کی سی ہے

میر ان نیم باز آنکھوں میں
ساری مستی شراب کی سی ہے

۳۹۲/۱ مطلع میں کوئی خاص بات نہیں، یہ میر کے عام معیار کا، یعنی زیادہ تر شعرا کے اعتبار سے اعلیٰ معیار کا شعر ہے۔ پہلے مصرعے میں ”حباب“ (جو پانی سے بنتا ہے اور پانی پر بنتا ہے) کے مقابلے میں مصرع ثانی میں ”سراب“ (جو خشکی پر بنتا ہے لیکن پانی کا التباس پیدا کرتا ہے) بہت خوب ہے، لفظ ”نمائش“ بھی عمدہ ہے، کیونکہ سراب تو محض نمائش ہے، اور بلبلے میں ہوا بھری ہوتی ہے جو دکھائی نہیں دیتی۔ ”کی سی ہے“ میں لطف یہ ہے کہ یہ امکان پھر بھی چھوڑ دیا ہے کہ شاید ایسا نہ ہو۔ یعنی ممکن ہے ہماری ہستی ظاہر حباب و سراب کی سی ہو، لیکن حقیقت میں کچھ اور ہو۔ ”ہستی اپنی“ میں اشارہ دونوں طرف ہے یعنی میری اکیلی ہستی، یا ہماری ہستی یعنی تمام بنی نوع انسان کی existence۔

۳۹۲/۲ اس شعر کے سامنے غالب کا شعر رکھئے۔

ہزم ہستی وہ تماشا ہے کہ جس کو ہم اسد
دیکھتے ہیں چشم از خواب عدم نکشادہ سے
میں نے ان دونوں اشعار پر ”شعر غیر شعر اور نثر“ میں مفصل اظہار خیال کیا تھا۔ اسی کو یہاں دہرائے دیتا ہوں۔ میں اسے میر کے بہترین شعروں میں گنتا ہوں۔ شیکسپیر کے کردار پراسپرو (Prospero) کا مکالمہ جن لوگوں کو یاد ہوگا:

We are such stuff

As dreams are made on, and our little life

Is rounded with a sleep.

(The Tempest, IV, I.)

ترجمہ: ہم تو اسی شے کے ہیں

جس سے خواب بنائے جاتے ہیں اور ہماری

یہ چھوٹی سی زندگی،

خینداس کے گردوارہ کئے ہوئے ہے۔

وہ جانتے ہوں گے کہ میر نے ”اوقات“ کا محاورہ نما استعارہ رکھ کر رویے کا جواب ہم پیدا کیا ہے، اس کی وجہ سے شیکسپیر کی رائے زنی سے بہتر صورت پیدا ہو گئی ہے۔ ”اوقات“ بمعنی ”حیثیت“ ہے۔ ”اس کی اوقات ہی کیا ہے“ تحقیراً بولا جاتا ہے۔ لیکن یہ بھی کہہ دیتے ہیں: کہ ”میں اپنی اوقات پر قائم ہوں“ یعنی ”اپنی حد سے تجاوز نہیں کر رہا ہوں۔“ ”اوقات“ ”وقت“ کی جمع بھی ہے، ”اوقات بسر کرنا“ بمعنی ”زندگی گزارنا“۔ ”اوقات“ کو محض زمانے کا مفہوم بھی دیا جاسکتا ہے، ”خنگی اوقات“، ”خوش اوقاتی“ وغیرہ۔ ”اوقات“ سے روزی کمانے کا تصور بھی منسلک ہے۔ مثلاً، ”گمزدراوقات ہو جاتی ہے۔“ ان سب مفہوموں کے ساتھ ”خواب“ کا مفہوم بدلتا رہتا ہے۔

اس عالم کی حیثیت کیا ہے؟ وہ خواب کی طرح پلکا ہے، بے معنی ہے، غیر حقیقی ہے۔ خواب کی سی بساط رکھتا ہے۔ بہت طویل، پیچیدہ، لیکن ذات کے اندر محدود۔ (آپ کے خواب آپ کی ذات کے آگے نہیں جاسکتے۔ آپ دوسروں کے behalf پر خواب نہیں دیکھ سکتے۔) عالم کی حدیں خواب کی طرح

مہم، نیم روشن اور غیر قطعی ہیں۔ اس میں زندگی گزارنا خواب دیکھنا ہے۔ اس کی اوقات (جمع جتنا، روزی رونی) خواب کی طرح فرضی یا کم قیمت ہے۔ یہاں جو وقت گذرتا ہے وہ اس طرح گویا ہم خواب میں ہیں۔ یہاں کے وقت کی مثال خواب کے وقت کی سی ہے۔ طویل ترین خواب بھی چند ہی لمحوں پر محیط ہوتا ہے اور خواب دیکھنے والا چشم زدن میں برسوں کی منزل طے کر لیتا ہے، وقت کو آگے پیچھے کر لیتا ہے۔ بچہ خواب دیکھتا ہے کہ میں بڑھا ہوا ہوں، بڑھا خواب دیکھتا ہے کہ میں بچہ ہوں، وغیرہ۔ گویا خواب میں وقت کی نوعیت زمان غیر حقیقی یعنی (unreal time) کی ہوتی ہے۔ اس دنیا میں وقت غیر حقیقی ہے۔ اصل اور حقیقی زمان تو ”اس“ عالم میں ہے۔

اس طرح محض ایک لفظ کے ابہام نے شعر کو معنی کی ان دنیاؤں سے ہم کنار کر دیا جو واضح لفظ استعمال کرنے سے ہم پر بندرتیں۔ مثلاً مصرع اگر یوں ہوتا ج

(۱) یاں کی ہستی تو خواب کی سی ہے

(۲) یہ جو دنیا ہے خواب کی سی ہے

(۳) زندگی یہ تو خواب کی سی ہے

وغیرہ، تو شعر دو کوڑی کا نہ رہتا۔ موجودہ صورت میں اس کا جواب ممکن نہیں تھا، سوائے اس کے کہ اور ابہام پیدا کیا جاتا۔ ابہام کی کاٹ توضیح سے نہیں ہو سکتی۔ غالب اور میر دونوں کے اشعار میں عالم ہست و بود کی کم حقیقی کا تذکرہ ہے، اور اس کے مقابلے میں کسی اور عالم کا ذکر ہے جو زیادہ واقعی اور اصلی ہے۔ میر نے اس نکتے کو واضح کرنے کے لئے زمان و مکان کے ادغام سے ایک استعارہ تراشا ہے، لیکن زیادہ زور زمان پر ہے۔ یہی ثابت کرنا مقصود تھا کہ عالم آب و گل میں زمان غیر حقیقی ہے۔ غالب نے زمان کے لئے مکان کا استعارہ تلاش کر کے ابہام کو مبہم تر کر دیا ہے۔ میر کے یہاں عالم مثل خواب تھا۔ غالب کے شعر میں متکلم خود خواب میں ہے۔ اور خواب بھی وہ جو وجود کی نفی کرتا ہے، یعنی خواب عدم۔ غالب نے یہ نہ کہہ کر کہ بزم ہستی کا وجود مثل خواب ہے، یہ کہا ہے کہ اس کا وجود اگر ہے تو خواب میں ہے (بے اصل ہے) یا عدم میں ہے (یعنی نہیں ہے)۔ بزم ہستی کا وجود اس لئے ہے کہ بزم ہستی ہے ہی نہیں۔ اس طلسمی ماحول میں بھی میر کا شعر اپنی جگہ بنتا ہے۔ مجرد ابہام کی بنا پر میر اور غالب کے شعر ہم پلہ ہیں۔ لیکن غالب نے مضمون کو یکسر اور استعارے کے مرکب میں بند کر کے جو دنیا

خلق کی ہے وہ میر سے بالاتر ہے۔

یہاں تک میں نے ”شعر، غیر شعر اور نثر“ سے بحث نقل کی ہے جو ابہام کے حوالے سے تھی۔ اب چند مزید نکات ملاحظہ ہوں۔ مصرع اولیٰ میں چشم دل کے کھولنے کا ذکر ہے۔ اس سے مراد یہ نگلی کہ عالم آب و گل کو دیکھنے کے لئے دیدہ ظاہر کافی ہے، لیکن یہاں تو دیدہ ظاہر بھی کھلے ہوئے نہیں ہیں، کیونکہ عالم آب و گل کو مصرع ثانی میں خواب کہا ہے۔ لہذا اس کو دیکھنے کے لئے آنکھیں بند ہونا چاہئے، جیسا کہ خواب دیکھتے وقت ہوتا ہے۔ ”خواب“ کو نیند کے معنی میں لیں تو مراد یہ نگلی کہ عالم آب و گل محض ایک نیند ہے، اور اس کے جاگنے کے بعد کسی اور عالم کو دیکھنا ہوگا۔

آخری سوال یہ ہے کہ ”اس بھی عالم“ سے کون سا عالم مراد ہے؟ ظاہر ہے کہ ایک معنی تو ”عالم بالا“ یا ”عالم ارواح“ ہیں جو کہ حقیقی عالم ہے۔ لیکن ایک امکان یہ بھی ہے کہ ”اس“ کی جگہ ”اس“ ہو۔ اب معنی یہ نکلے کہ اگر تم چشم دل سے دیکھو تو پتہ لگے گا کہ یہاں کی اوقات خواب کی سی ہے۔ اب لطف یہ پیدا ہوا کہ چشم دل کھلے تو عالم آب و گل مثل خواب دکھائی دے۔ ایک معنی یہ بھی ہیں کہ تم نے اس عالم (آب و گل) پر چشم دل تو کھول رکھی ہے، لیکن اس سے تمہیں کچھ ملے گا نہیں کیونکہ یہاں کی اوقات خواب کی سی ہے۔ تم اس عالم (ارواح) پر چشم دل داکر تو تمہیں کچھ حاصل ہوگا۔

دیوان چہارم میں اس شعر کا ایک پہلو میر نے یوں بیان کیا ہے۔

کچھ نہیں اور دیکھیں ہیں کیا کیا

خواب کا سا ہے یاں کا عالم بھی

۳۹۲/۳ اس شعر پر بھی بحث ”شعر، غیر شعر اور نثر“ سے نقل کرتا ہوں۔ یہاں بنیادی معاملہ مناسبت الفاظ کا ہے۔ مثلاً مندرجہ ذیل شعر ملاحظہ ہو۔

ہے چشم نیم باز مجب خواب ناز ہے

فتنہ تو سو رہا ہے در فتنہ باز ہے

کہتے ہیں کہ مصرع اولیٰ ناسخ نے کہا تھا جس پر خواجہ وزیر نے فی البدیہہ مصرع لگایا۔

مناسبت کے اعتبار سے نہ میر کی تشبیہ میں کوئی خاص بات ہے، نہ ناسخ و وزیر کے استعارے میں۔

آنکھوں کو شراب کے پیالے بھی اکڑ کہا گیا ہے، اور فتنہ بھی۔ مگر دوسرے شعر میں پوٹوں کو ”در فتنہ“ کہہ کر صاحب خانہ کے سوتا ہونے لیکن گھر کا دروازہ کھلا ہونے کا ذکر کر کے مکمل بصری پیکر خلق کیا گیا ہے۔ اسی طرح، میر کے شعر میں اصل خوبی تشبیہ میں نہیں ہے بلکہ لفظ ”میر“ میں ہے۔ مثلاً اس مصرع سے تخلص نکال کر اسے یوں کر دیا جائے۔

تیری ان نیم باز آنکھوں میں

آج ان نیم باز آنکھوں میں

ہائے ان نیم باز آنکھوں میں

وغیرہ، تو شاعری فوراً عائب ہو جاتی ہے کیونکہ دراصل، یہ شعر لفظ ”میر“ کے استعمال کی وجہ سے انکشاف اور تحیر کا پیکر بن گیا ہے۔ ”میر! ان نیم باز آنکھوں“ کہنے سے پیکر یہ بنتا ہے کہ کسی شخص نے اچانک یہ محسوس کیا ہے کہ ارے، ان نیم باز آنکھوں کا راز یہ ہے کہ ان کی ساری مستی شراب کی سی ہے۔ لہذا یہ شعر یا تو محبوب کا سامنا ہونے پر انکشاف کی صورت حال بیان کر رہا ہے، یا سامنا ہونے کے بعد تنہائی میں زیر لب کہی ہوئی بات ہے، جس میں ایک رنجیدہ تمنائیت ہے۔ یا اس اچانک احساس کا نقشہ ہے کہ کسی شخص نے دفعۃً یہ محسوس کیا کہ اس کے اوپر جو فنسے کی سی کیفیت طاری تھی (یا ہے) وہ ان نیم باز آنکھوں کی وجہ سے تھی (یا ہے)۔ اگر ”اُن“ کو ”ان“ پڑھا جائے تو یہ بھی کہا جا سکتا ہے کہ یہ شعر تنہائی ہے کہ میر، تو اس طرف مت دیکھ، یہ نیم باز آنکھیں شراب کا سانسہ رکھتی ہیں۔ تو انھیں دیکھ کر اپنے ہوش کھو دے گا۔ (یا ان کی مستی شراب کا سا اثر رکھتی ہے، شراب حرام ہے۔ تو کیوں ان کی طرف دیکھ کر شراب کا نشہ اپنے رگ و پے میں سرایت کرنے کا گناہ مول لیتا ہے؟) آخری صورت یہ ہے کہ اے میر! تو ان نیم باز آنکھوں سے دھوکا نہ کھانا۔ یہ اصل مستی نہیں ہے، بلکہ شراب کی آلودہ مصنوعی اور کم تر درجے کی مستی ہے۔ (دل میں اک چور بھی ہے کہ معشوق نے غیر کے ساتھ شراب تو نہیں پی ہے؟) علاوہ بریں لفظ ”ساری“ بھی تحیر اور انکشاف کے تاثر کی پشت پناہی کرتا ہے۔

اس تجربے کی روشنی میں ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ اگرچہ ناخ اور وزیر کے شعر کا حسن بھی پیکر کا خلق کردہ ہے، لیکن میر سے کم تر درجے کا ہے، کیونکہ اگرچہ میر کا شعر بھی پیکر ہی کا مرہون منت ہے، لیکن

(رچرڈس (I.A. Richards) کی زبان میں) اس پیکر کے خلق کردہ محسوسات سے متعلق جو ذہنی وقوعات (mental events) منسلک ہیں، وہ زیادہ متنوع ہیں، اس لئے میر کے جدلیاتی الفاظ میں نامیاتی زندگی زیادہ ہے۔ لہذا ظاہر ہے کہ میر کا شعر بہتر ہے۔ اس تجربے کی روشنی میں پیکر کی تعین قدر کا اصول بھی طے ہو جاتا ہے، کہ پیکر جس حد تک اور حواس خمسہ میں جتنے زیادہ، حواسوں کو متحرک کرے گا، اتنا ہی اچھا ہوگا۔

یہاں تک تو ”شعر، غیر شعر اور نثر“ سے ماخوذ بحث تھی۔ اب میں اس پر اتنا اضافہ کرنا چاہتا ہوں کہ میر کا شعر تحیر اور انکشاف کا پیکر بن کر ہماری حس مشترک کو متاثر کرتا ہے۔ اس کے ذریعہ ہمارے تخیل کو ہمیز ملتی ہے۔ اس بظاہر سادہ اور رسمیاتی شعر میں کیفیت اور معنی کی فراوانی ہے۔

۳۹۳

دل کے معمورے کی مت کر فکر فرصت چاہئے
ایسے ویرانے کے اب بسنے کو مدت چاہئے

عشق و عے خواری نیچے ہے کوئی درویشی کے سچ
اس طرح کے خرچ لا حاصل کو دولت چاہئے

عاقبت فرہاد سر کر کام اپنا کر گیا
آدی ہووے کسی پٹے میں جرات چاہئے

عشق میں وصل و جدائی سے نہیں کچھ گنتگو
قرب و بعد اس جا برابر ہے محبت چاہئے

۳۹۳/۱ سب سے پہلے تو فانی کا یہ شعر اس مطلع کے سامنے رکھئے۔

دل کا اجڑنا سہل کسی بسا سہل نہیں ظالم
ہستی بسا کھیل نہیں بےستے بےستی ہے

فانی کے شعر میں جذباتیت اور خود رنجی کا وہور ہے۔ معلوم ہوتا ہے مشکل پوری کوشش کر رہا ہے کہ اپنی صورت حال کی درد انگیزی سے جو کچھ فائدہ یعنی معشوق سے جو کچھ توجہ ممکن ہے اسے حاصل کر لے۔ اس کے برخلاف میر کے شعر کا مشکل عجب پر وقار، بے پروا اور مریبانہ لہجہ اختیار کرتا ہے۔ اس کا مخاطب بھی مبہم ہے، کہ معشوق بھی ہو سکتا ہے، کوئی اور شخص بھی ہو سکتا ہے، اور خود مشکل بھی ہو سکتا ہے۔ پھر

یہ لطف ملاحظہ ہو کہ مصرع اولیٰ میں دل کو ”معمورہ“ کہا اور مصرع ثانی میں اسے ”ویرانہ“ کہا۔ یعنی دل کی گذشتہ اور موجودہ دونوں صورت حالات بھی بیان کر دیں، اور یہ بھی ظاہر کر دیا کہ دل کوئی معمولی جگہ، چھوٹی سی بستی، یا گم نام سا قصبہ نہیں، بلکہ معمورہ ہے۔ ”ہستی“ کے مقابلے میں ”معمورہ“ بہت زیادہ قوی لفظ ہے۔ ”معمورہ“ کے معنی ہیں ”آباد، بھرا ہوا، چھل پھل کی جگہ، وہ جگہ جہاں خوب بھکتی اور سبزہ ہو، وغیرہ“۔ ”معمورہ“ کے استعمال کی مثالیں میر کے یہاں مزید دیکھنا ہو تو ۱۸۴/۱ اور ۲۷۶/۲ ملاحظہ کریں۔ اس کے برخلاف ”ہستی“ سے تنگی، یا کم سے کم چھوٹے پن، کا تاثر پیدا ہوتا ہے۔ دیکھئے میر نے ”ہستی“ کا لفظ کس خوبی سے استعمال کیا ہے۔

اجڑی اجڑی ہستی میں دنیا کی جی لگتا نہیں
تنگ آئے ہیں بہت ان چار دیواروں میں ہم

(دیوان ششم)

فانی کا مشکل دل کی ویرانی کو ترجم اور تعزیت کا موقع بنانا چاہتا ہے، لیکن وہ دل کو ”ہستی“ ہی کہہ کر رہ جاتا ہے۔ میر کا مشکل اسے ”معمورہ“ اور پھر ”ایسا ویرانہ“ کہتا ہے۔ ”ایسا ویرانہ“ میں ویرانہ کی وسعت اور ویرانی کی شدت، دونوں مفہوم ہیں۔ پھر وہ کہتا ہے اسی تم اس کی فکر میں مت پڑو، یہ کام وقت چاہتا ہے، فرصت اور مدت چاہتا ہے۔ دونوں قافیے اس قدر بر محل بیٹھے ہیں کہ باید و شاید۔ لفظ ”اب“ بھی توجہ کا طالب ہے، کہ اس میں کنایہ اس بات کا ہے کہ شاید پہلے کبھی اس ویرانے کو دوبارہ بسا نامہ نہ آسان رہا ہو، لیکن اس وقت تو یہ کام بہت دیر طلب ہے۔ شور انگیز شعر کہا ہے، لیکن کنائے بھی ہیں۔ معمولی مضمون کو اتنا چمکا کر پیش کرنا میر ہی کے بس کا روگ تھا۔

۳۹۳/۲ اس طرح کا مضمون میر نے اکثر کہا ہے، اور ہر جگہ کوئی نئی بات ڈال دی ہے، مثلاً ملاحظہ ہو ۲۷۸/۱ اور ۳۵۳۔ پھر مندرجہ ذیل اشعار بھی ہیں۔

چاہنے کا مجھ سے بے قدرت کا کیا ہے اعتبار
عشق کرنے کو کسو کے چاہئے مقدور تک

(دیوان دوم)

سہیں تنوں کا ملنا چاہے ہے کچھ تمول
شاہد پرستیوں کا ہم پاس زر کہاں ہے

(دیوان دوم)

غریبوں کی تو پگڑی جاے تک لے ہے اترو اتو
تجھے اے سیم بر لے بر میں جو زردار عاشق ہو

(دیوان چہارم)

ان اشعار کے ہوتے ہوئے بھی زیر بحث شعر میں اپنی انفرادیت ہے۔ پہلی بات تو یہ کہ اس میں عشق اور سہ خواری دونوں کا ذکر ہے، یعنی دونوں ایک ہی مرتبے کی چیزیں ہیں۔ رندی و حسن پرستی دونوں یکساں اہمیت یا وقعت رکھتی ہیں۔ دوسری بات یہ کہ ”درویشی“ کہہ کر عجب لطیف طنز پیدا کیا ہے، کہ ہیں تو درویش، لیکن کام کرنا چاہتے ہیں سہ خواری و عاشقی کے۔ یا پھر یہ کنایہ ہے کہ ان کاموں سے، یا ان چیزوں کی کشش سے کوئی بچ نہیں سکتا۔ درویش ہو یا کوئی اور، دنیا دار ہو یا اہل دل، لیکن عشق و سہ خواری کے بغیر چارہ نہیں، تیسری بات یہ کہ ان دونوں چیزوں کو ”خرچ لا حاصل“ کہا۔ اس میں طنز کا لطف تو ہے ہی، لیکن معنی بھی دو ہیں۔ (۱) عشق و سہ خواری میں جو زرخیز ہوتا ہے وہ لا حاصل ہے، کیونکہ ان اشغال سے کچھ فائدہ نہیں، ان سے کچھ ہاتھ نہیں لگتا۔ (۲) عشق و سہ خواری میں خود انسان خرچ ہو جاتا ہے، یعنی انسان اپنے کو، یا اپنی صلاحیتوں اور قوتوں کو ضائع کرتا ہے۔ اور ایسی فضول خرچی کو دولت درکار ہے۔

مطلع کی طرح اس شعر کا بھی لہجہ شفا سا مریانا ہے۔ خود ترجمی اور ورد انگیزی کا دور دور تک پتہ نہیں۔ خوب کہا ہے۔

۳۹۳/۳ یہاں غالب کا شعر یاد آنا لازمی ہے۔

ہم سخن تجھے نے فرہاد کو شیریں سے کیا
جس طرح کا بھی کسی میں ہو کمال اچھا ہے

غالب کے شعر میں ”کمال“ کا ذکر ہے اور میر کے شعر میں ”جرات“ کا۔ میر نے فرہاد کی

موت کا تذکرہ کر کے جرات کا جواز پیدا کر دیا ہے۔ دونوں کے یہاں خفیف سا اشارہ اس بات کا ہے کہ سنگ تراشی یا کوہ کنی بذات خود کوئی بہت محترم و معزز فن نہیں۔ اپنے اپنے وقت کے سب سے بڑے شاعروں کے لئے مناسب بھی تھا کہ وہ اپنے فن کے علاوہ ہر فن کو بہ نگاہ کم ہی دیکھتے۔

میر کا شعر غالب سے بہتر ہے، کیونکہ غالب نے شیریں سے فرہاد کی ہم سخنی کا کوئی ثبوت نہیں پیش کیا ہے، سوائے اس کے کہ ایک عام سی بات ہے کہ شیریں شاید فرہاد کا کام دیکھنے اس کے پاس آیا کرتی ہو۔ اس کے برخلاف میر نے ”مر کر کام اپنا کر گیا“ کہہ کر بات مبہم رکھی ہے۔ اس کے ایک معنی تو یہ ہیں کہ مرنا ہی فرہاد کا مقصود تھا، اور اپنی جرات کے باعث اس نے اسے حاصل کر لیا۔ دوسرے معنی یہ ہیں کہ فرہاد نے مر کر اپنے عشق کی صداقت اور شیریں پر اپنی جاں بازی کا نقش ثبت کر دیا۔ تیسرے معنی یہ ہیں کہ فرہاد نے موت کے ذریعہ زندگی جاوداں حاصل کر لی۔

ایک بہت ہی خوبصورت امکان یہ بھی ہے کہ فرہاد نے مر کر نہ صرف شیریں پر، بلکہ خسرو پر بھی اپنے عشق کا سکہ جما دیا، اور خسرو کو اپنے مقابلے میں ہمیشہ کے لئے پست کر دیا۔ میر حیدر معنائی نے کیا خوب کہا ہے۔

ہمیں بس کوہ کن را باہم دوری کہ از تاجش
بر افروزد رخ شیریں و خسرو مضطرب گردد
(شیریں سے اس قدر دوری کے باوجود فرہاد کے لئے یہی بہت ہے کہ اس کا نام سننے ہی شیریں کا چہرہ چمک اٹھتا ہے اور خسرو مضطرب ہو جاتا ہے۔)

حیدر معنائی کے یہاں معنی کا ایک ہی پہلو ہے، لیکن بہت خوب بندھا ہے۔ میر کا شعر زیادہ معنی خیز ہے۔ شور انگیز دونوں ہیں۔

۳۹۳/۴ معشوق دور ہوتے ہوئے بھی نزدیک ہے، یا نزدیک ہوتے ہوئے بھی دور ہے۔ یہ دونوں مضمون ہمارے شعرانے برتے ہیں۔ موخر الذکر پر کچھ شعر آگے آئیں گے، اور اول الذکر پر میر حسین شوقی نے مضمون آفرینی کا کمال دکھا دیا ہے۔

دوریم بہ صورت ز تو نزدیک بہ معنی
مانند دو مصرع کہ ز ہم فاصلہ دارد
(ہم تجھ سے در حقیقت نزدیک اور بظاہر دور ہیں،
جیسے کہ شعر کے دو مصرعے، جو ایک دوسرے سے
دور، لیکن معنی کے لحاظ سے باہم دگر پیوست ہوتے
ہیں۔)

صاحب کو شوقی کے مضامین بہت پسند تھے، چنانچہ انھوں نے اس مضمون کو بھی تقریباً ہو بہو
اٹھالیا۔

ما از تو جدا نیم بہ صورت نہ بہ معنی
چوں فاصلہ بیت بود فاصلہ ما
(ہم تجھ سے بظاہر جدا ہیں، نہ کہ دراصل۔
ہمارا تیرا فاصلہ ایسا ہی ہے جیسے شعر کے دو
مصرعوں کا۔)

میر نے زیر بحث شعر کے علاوہ دیوان پنجم میں یہ مضمون یوں کہا ہے۔
نہیں اتحاد تن و جاں سے واقف
ہمیں یار سے جو جدا جانتا ہے

ایسے اشعار کے ہوتے ہوئے بھی دیوان اول کا یہ زیر بحث شعر اپنی جگہ پر قائم نظر آتا ہے۔
سب سے پہلے تو اس کا بے تکلف اور آسودہ (relaxed) لہجہ ہے، گویا بالکل سامنے کی بات کہی جا رہی
ہو۔ عشق کے تجربے کو اس طرح روزانہ زندگی سے پیوست کر دینا کہ بظاہر اس کی اہمیت کم ہو جائے، یہ میر
کا خاص انداز ہے۔ پھر ”محبت چاہئے“ کا فقرہ بہت معنی خیز ہے، کہ اگر واقعی لگاؤ ہے تو فاصلے کچھ معنی نہیں
رکھتے۔ اس کے دو معنی ہیں۔ (۱) عاشق و معشوق فاصلے کو طے کر کے آئیں گے۔ بقول اقبال۔

آئیں گے سینہ چاکان چمن سے سینہ چاک

اور دوسرے معنی یہ ہیں کہ اگر محبت ہے تو نزدیکی اور دوری اپنی اہمیت کو کھو دیتے ہیں اور عاشق و

معشوق دونوں خود کو ایک دوسرے سے بے انتہا نزدیک محسوس کرتے ہیں چاہے مکانی فاصلہ بہت زیادہ ہو۔
مصرع اولیٰ میں ”نہیں کچھ گفتگو“ سے بھی کئی باتیں مراد ہیں۔ (۱) ان باتوں کا ذکر نہیں۔
(۲) ان باتوں سے کوئی مطلب نہیں۔ (۳) ان باتوں کا کوئی مطلب نہیں (یعنی یہ بے معنی باتیں ہیں۔)
”اس جا“ کا فقرہ بھی خوب ہے۔ اس سے (۱) ملک عشق مراد ہے۔ (۲) مقام عشق مراد ہے، یعنی جب
عاشق/معشوق اس مقام پر پہنچ جائیں جو صحیح معنی میں درجہ عشق و وحدت کہلانے کا مستحق ہے۔ (۳)
معاملات عشق مراد ہیں، کہ یہاں ان باتوں میں دوری اور نزدیکی ایک ہی معنی رکھتی ہے۔ چھوٹے
چھوٹے الفاظ میں میر نے حسب معمول کثرت معنی کے اشارے بھر دیئے ہیں۔ ہاں، ان کا مصرع اولیٰ
حافظ کا تقریباً ترجمہ ہے۔

در راہ عشق مرحلہ قرب و بعد نیست
می چست عیال و دعا می فرست
(راہ عشق میں دوری اور نزدیکی کے مراحل نہیں۔
میں تجھے صاف صاف دیکھ لیتا ہوں اور تجھے اپنی
دعائیں بھیجتا ہوں۔)

حافظ کے شعر پر مزید گفتگو کے لئے ملاحظہ ہوا/۳۱۷۔

۳۹۴

دل کھنچے جاتے ہیں سارے اس طرف
کیونکہ کہنے حق ہماری اور ہے

۳۹۴/۱ اس شعر میں کئی طرح کے تصورات یک جا ہو گئے ہیں۔ مشہور حدیث نبویؐ ہے کہ میری امت کبھی باطل پر مجتمع نہ ہوگی۔ لہذا مسلمانوں کا عام عقیدہ ہے کہ جس چیز پر اجماع ملت ہو وہ برحق ہے۔ اب میر کا شعر دیکھئے۔ شاکل عاشق درد و الم اٹھاتا ہے، معشوق کے تم سہتا ہے، اس سے مہر و انصاف کا متنی ہوتا ہے۔ ان میں سے کچھ بھی اسے حاصل نہیں ہوتا۔ لہذا وہ یہ سمجھنے میں خود کو حق بجانب گمان کرتا ہے کہ معشوق غیر منصف اور ناحق پر ہے اور میں حق پر ہوں۔ لیکن مشکل یہ ہے کہ تمام خلقت کے دل تو معشوق کی طرف کھنچے جاتے ہیں۔ سب اسی کا کلمہ پڑھتے ہیں۔ پھر میں کس طرح کہوں کہ حق میری طرف ہے؟

دوسرا تصور یہ ہے کہ میدان حشر میں شاکل عاشق داد خواہ ہوتا ہے کہ معشوق کے ہاتھوں جو کچھ میں نے اٹھایا ہے اس کی جزا ملے۔ لیکن وہ دیکھتا ہے کہ میدان حشر میں سب لوگوں کے دل تو معشوق کی طرف کھنچے جا رہے ہیں، پھر وہ یہ دعویٰ کیسے کرے کہ حق میری طرف ہے؟ وہاں تو یہ عالم ہے کہ کارکنان قضا و قدر کے بھی دل اسی کی طرف ہو گئے ہیں۔ سلطان محمد فی نے خوب کہا ہے۔

از قتل من مترس کہ دیوانیان حشر
بجرم کنند بہر تو حمد داد خواہ را
(تو میرے قتل سے نہ ڈر، کہ حشر کے دن کار
پر دازان حشر تیری خاطر تیرے سینکڑوں داد خواہوں
کو مجرم گردان دیں گے!)

تیسرا تصور یہ ہے کہ معشوق میں ایسا کرشمہ اور کشش (Charisma) ہے کہ سب لوگ اس

کے دام میں گرفتار ہو جاتے ہیں۔ نوبت یہاں تک آتی ہے کہ لوگ ایک دوسرے کے دشمن ہو جاتے ہیں، کیونکہ سب کو اس محبت کا دعویٰ ہے۔ چنانچہ محمد امین ذوقی کا شعر ہے۔

چہ آفتی تو نہ دائم کہ در جہاں امروز
محبت تو دو کس باہم آشنا نگذاشت
(نہ جانے تم کون سی آفت ہو کہ آج دنیا میں تمہاری
محبت کے باعث کوئی دو شخص باہم آشنا نہیں رہ
گئے۔)

ایسی صورت حال میں شاکل عاشق کس منہ سے کہے کہ حق میری طرف ہے؟ ہر شخص برحق ہونے کا دعویٰ کر رہا ہے، اور حقیقت صرف ایک ہے، کہ سب کے دل معشوق کی طرف کھنچے ہوئے ہیں۔ میر کے شعر کا سب سے خوبصورت پہلو یہ ہے کہ شاکل عاشق کو سب سے زیادہ ٹکرا س پانت کی ہے کہ میں خود کو برحق کس طرح ثابت کروں؟ بمعنی معاملہ اب صرف عشق و عاشقی، بوالہوی اور پاکبازی کا نہیں، بلکہ پورے انسانی کردار، پوری زندگی کے معیار کا ہے، کون حق پر ہے اور کیا چیزیں برحق کہی جاتی ہیں، یا کہی جائیں گی؟ اس پر طرہ یہ کہ لہجہ میں ہلکی سی رنجیدگی کے سوا کچھ نہیں، کوئی جذباتی شعر و سلاطین نہیں، کوئی سینہ زنی اور ڈراما نہیں۔ اتنے سادہ الفاظ اور اس قدر پیچیدہ تصورات، انجاز سخن گوئی اور کے کہتے ہیں؟

۳۹۵

پاس ناموس عشق تھا ورنہ
کتنے آنسو پلک تک آئے تھے

۳۹۵/۱ "ناموس" کے اصل معنی ہیں "راز، راز کی چیز، چھپانے کی بات۔" اس سے فارسی اردو والوں نے شرم، عزت، آبرو، گھر کی عورتیں (یعنی پردے والیاں) معنی نکالے۔ (موخر الذکر معنی میں "ناموس" مذکر ہے، باقی تمام معنوں میں مؤنث۔) میر کے یہاں "ناموس" کے ایک اور استعمال (اور نہایت عمدہ استعمال) لیکن زیر بحث شعر سے تقریباً مخالف مضمون کے لئے ملاحظہ ہو ۳۶۱/۲۔ وہاں "ناموس" بمعنی "پردے والیاں" بہت بر محل نہیں ہے، جب کہ زیر بحث شعر میں یہ معنی بھی بر محل ہیں، کہ آنسو دراصل عشق کے ناموس ہیں۔ ان کا کام پردے میں رہنا ہے۔ مشکلم کو عشق کے ناموس کا پاس تھا، ورنہ شدت الم کے باعث کئی بار رونا آیا اور بہت سے آنسو پلک تک آئے اور قریب تھا کہ وہ بے پردہ ہو جائیں۔ لیکن مشکلم نے انہیں پردے میں رکھا۔

ٹھوٹا رہے کہ مشکلم کی نظر میں عشق کی ناموس بس اتنی ہی بات میں کھوسکتی ہے کہ آنسو پلک سے فٹک جائیں۔ یعنی باواز بلند نالہ کرنا، گریہ و آہ و فغاں کرنا تو بہت بڑی بات ہے۔ آنکھ سے آنسو بہ لگیں تو ہی عشق کی ناموس پردہ ہر لگ جائے گا۔

یہ کیفیت کا شعر ہے، لیکن معنی سے بھی بہرہ اندوز ہے۔ لہجے میں وقار اور حمکنت ہے۔ یہ سب میر کے خاص انداز ہیں۔ ورنہ ضبط غم کے مضمون پر قافی نے بہت زور آزمائیاں کی ہیں۔

اس نے دل کی حالت کا کیا اثر لیا ہوگا
دل نے کیا کہا ہوگا دل ہے بے زباں اپنا

کمال ضبط غم عشق اے معاذ اللہ
کہیں کہیں سے جو یہ ماجرا بیاں ہوتا
تلقین صبر دل سے کوئی دشمنی نہ تھی
دیکھا یہ حال قابل شرح بیاں نہ تھا
تینوں شعر اچھے ہیں، لیکن کیفیت مفقود ہے، حالاں کہ یہ مضمون کیفیت چاہتا ہے، عقلیت نہیں۔ مومن نے لفظی درو بست کا کمال دکھایا ہے، لیکن پھر بھی تھوڑی سی کیفیت پیدا کر لی ہے۔
ضبط فغاں گو کہ اثر تھا کیا
حوصلہ کیا کیا نہ کیا کیا کیا

۳۹۶

گرے بحر بلا مژگان تر سے
نگاہیں اٹھ گئیں طوفان پر سے

کہاں ہیں آدمی عالم میں پیدا
خدائی صدقے کی انسان پر سے

تنگ اس کی چلی آواز پر میر
گئی ہے میر گولی کان پر سے

۱۰۸۰

۳۹۶/۱ یہ اشعار بظاہر دو غزلوں کے ہیں، کیونکہ مطلع میں قافیہ ”تر/پر“ ہے اور ردیف ”سے“۔
(ممکن ہے مطلع دو قافیہیں ہو، کیونکہ ”مژگان/طوفان“ بھی ہم قافیہ ہیں حالاں کہ ”مژگان“ اور
”تر“ کے درمیان اضافت ہے، لہذا ایسی حالت میں ”مژگان“ اور ”طوفان“ ہم قافیہ نہیں ہو
سکتے۔) مطلع کے بعد والے شعروں میں قافیہ ”انسان/کان“ (وغیرہ اور ردیف ”پر سے“ ہے۔ لہذا
یہ دو مختلف غزلوں کے شعر ہیں۔ لیکن تمام نسخوں میں یہ ایک غزل کی صورت میں ملتے ہیں۔ کلب علی
خاں قاسمی نے نو لکھنؤ کے ۱۸۶۸ء والے ایڈیشن کی بنا پر مطلع کے مصرع ثانی میں ”پر سے“ کی جگہ ”بر
سے“ تجویز کیا ہے۔ لیکن اس سے دو غزلوں کا مسئلہ حل نہیں ہوتا، اور نہ معنی میں کوئی ترقی ہوتی ہے۔
بہر حال، چونکہ مجھے اس غزل سے دو شعرا انتخاب میں لینے تھے، اور اصولاً مطلع بھی ساتھ میں رکھنا تھا،
اس لئے میں نے مروج نسخوں کا تتبع کرتے ہوئے مطلع بھی شامل کر لیا ہے۔ ورنہ میری رائے میں یہ
مطلع اس غزل کا ہے نہیں۔ اگر ”مژگان پر سے“ پڑھیں تو بات بن سکتی ہے، لیکن پھر بھی معنی بہت کم

زور رہتے ہیں۔

معنی اور مضمون کے اعتبار سے مطلع میں کوئی خاص بات نہیں۔ مصرع ثانی کی بندش جھلک
ہے۔ معنی بظاہر یہ ہیں کہ جب میری مژگان تر سے بحر بلا برے تو دنیا کی نگاہیں طوفان (عالم طوفان
نوح) پر سے ہٹ گئیں، یعنی دنیا کی نگاہوں میں طوفان کی قدر کم ہوگئی۔ خان آرزو نے اس سے بہت بہتر
طریقے پر کہا ہے۔

دریاے اشک اپنا جب سر پہ اوج مارے
طوفان نوح بیضا گوشے میں موج مارے

۳۹۶/۲ انسان کی علوم و تحقیق کے موضوع پر کئی غیر معمولی شعر ۲۵۵/۳ اور پھر غزل ۲۵۶ اور ۳۸۸
پر گزر چکے ہیں۔ لیکن پھر بھی اس شعر میں بعض نکات توجہ طلب ہیں۔ انشائیہ اسلوب کے باعث یہاں
معنی کے بھی کچھ نئے پہلو ہیں۔ سب سے پہلی بات تو یہ کہ اس شعر میں انسان اور آدمی کی تفریق محولہ بالا
اشعار سے بھی زیادہ نمایاں طریقے سے سامنے آئی ہے۔ پہلے مصرعے میں کہا کہ دنیا آدمی سے خالی
ہے۔ ”آدمی“ سے مراد ہے وہ معمولی ہستی جو باشعور اور بافلق ہے، اور جو لطف و شعور کے باعث باقی
تمام ذی روحوں میں ممتاز اور ان سے برتر ہے۔ یہ معمولی، عام ہستی اب تاپید ہے۔ دوسرے مصرعے
میں کہا کہ اگر ”انسان“ ہو تو خدائی اس پر صدقے کی جاسکتی ہے۔ اس کے دو معنی ہیں۔ (۱) انسان اتنی
بلند ہستی ہے کہ ایک انسان کی قیمت ساری خدائی سے بڑھ کر ہے۔ (۲) اگر انسان کا درجہ نصیب ہو تو
خدا کا درجہ بھی اس پر قربان ہو سکتا ہے، یعنی ”انسان“ کا درجہ نعوذ باللہ خدا کے درجے سے بلند تر ہے۔
اقبال کہتے ہیں۔

خدائی اہتمام خشک و تر ہے
خداوند خدائی درد سر ہے
و لیکن بندگی استغفر اللہ
یہ درد سر نہیں درد جگر ہے

اقبال نے ”استغفر اللہ“ کہہ کر خود کو بچا لیا، لیکن میر کا زعم انسانی اس درجہ بلند ہے کہ وہ

صاف صاف کہتے ہیں خدائی صدقے کی۔ اس مفہوم کے اعتبار سے ”خدائی“ کے معنی ہیں ”خدا ہونا“، اور پہلے مفہوم کے اعتبار سے لفظ ”خدائی“ کے معنی ہیں ”خدا کی خدائی، یعنی عالم کون و فساد و موجودات۔“

اغلب ہے کہ یہ شعر نعتیہ ہو اور اس کا پہلا مفہوم ہی اس کا اصل مفہوم ہو کہ سرور کائنات کی ہستی حاصل موجودات ہے، اس لئے خدا کی خدائی ان پر صدقے کی جاسکتی ہے۔ بہر حال، دونوں اعتبار سے انسان کی شان میں اس سے بہتر قصیدہ شاید ہی ممکن ہو۔ اقبال کا شعر جو ۳۸۸ پر گزر چکا ہے، پھر یاد آتا ہے۔

متاع بے بہا ہے درد و سوز آرزو مندی

مقام بندگی دے کر نہ لوں شان خداوندی

آخری سوال یہ ہے کہ ”انسان“ سے یہاں کیا مراد ہے؟ یہ بات تو ظاہر ہے کہ اول و آخر درجے پر یہاں انسان سے ”انسان کامل“ مراد ہے یعنی ایسا انسان جس نے خود کو ہر چیز سے یکسو کر لیا ہو اور وہ مصروف باللہ ہو۔ ایسا انسان، جس کا ارادہ اللہ کا ارادہ اور جس کی مرضی اللہ کی مرضی ہوتی ہے۔ اس مسئلے پر حضرت ابو ہریرہؓ کی بیان کردہ حدیث مشہور ہے۔ حضرت سید اشرف جہانگیر سمنانی نے اوصد الدین کرمانی کے مندرجہ ذیل اشعار سے استدلال کرتے ہوئے کہا ہے کہ فانی اللہ ہونے کے بعد وجود باقی نہیں رہتا، کیونکہ جو چیز قائم بالذات نہیں ہے اس کو وجود سے تعبیر نہیں کر سکتے۔ یہ بحثیں حضرت سید اشرف جہانگیر نے وحدت الوجود کی ضمن میں اٹھائی ہیں لیکن ان سے اس انسان کے بھی تصور پر بھی روشنی پڑتی ہے جو کامل ہو۔

چیزے کہ وجود او بہ خود نیست

ہستیش نہادن از خود نیست

ہستی کہ بہ حق قیام دارد

لو نیست و لیک نام دارد

تا جنبش دست ہست مدام

سایہ متحرک است مدام

چوں سایہ زدست یافت مایہ
پس نیست جدا ز اصل سایہ
(جس چیز کا وجود اس کے اپنے باعث
نہیں ہے، اس پر ہستی کا بوجھ فرض کرنا
عقل مندی نہیں۔ وہ ہستی کہ جو حق کے
ذریعہ قیام رکھتی ہے، وہ ہے نہیں، لیکن اس
کا نام ہے۔ مثلاً جب تک ہاتھ میں جنبش
ہے، اس وقت تک اس کا سایہ بھی متحرک
رہتا ہے۔ تو جب سائے کی بساط مٹی ہے
ہاتھ پر تو ثابت ہوا کہ سایہ، اصل سے
جدا نہیں ہے۔)

اس طرح وحدت الوجود کی بحثیں بالآخر انسان کامل کی بحث سے مل جاتی ہیں۔ (سید اشرف
جہانگیر سمنانی پر اور شیخ الدین کرمانی کے اشعار پر بحث سید وحید اشرف کی کتاب ”تصوف“ (حصہ اول)
سے ماخوذ ہے۔)

اگر یہ نہ بھی فرض کیا جائے کہ میر کے شعر زیر بحث میں ”انسان“ سے ”انسان کامل“ مراد ہے
(جس کا ذکر پیغمبرؐ نے حضرت ابو ہریرہؓ سے مروی حدیث میں کیا ہے) تو بھی اس میں کوئی شک نہیں کہ
پہلے مصرعے میں آدمی کا ذکر کر کے میر نے ”انسان“ سے وہ ہستی مراد لی ہے جس کو اللہ نے لفظ خلقنا
الانسان فی احسن تقویم کہہ کر پکارا ہے۔ لہذا ”انسان“ سے مراد وہ ہستی ہوئی جس میں تمام
”انسانی“ صفات بدرجہ اتم موجود ہوں۔

اس سلسلے میں دیوان اول ہی میں میر نے عجب سادہ لیکن پرکار شعر کہا ہے۔ شیطان سے
تخاطب بہت معنی ہے، کیونکہ اس سے ایک مفہوم یہ بھی نکلا ہے کہ جو شخص انسان کو سجدہ نہ کرے، وہ شیطان
ہے۔ یہ بھی ملحوظ رہے کہ صوفیاء میں حتیٰ کہ چشتیوں میں بھی، سجدہ کا سجدہ تعظیسی جائز تھا۔ حضرت بابا سلطان
مکی نظام الدین اولیا فرماتے ہیں کہ میں نے یہ رسم (سجدہ تعظیسی) اپنے بزرگوں کے علی الرغم موقوف کی۔

پھر نہ شیطان سجود آدم سے
 شاید اس پردے میں خدا ہو دے
 آتش نے حسب معمول میرے مستعار لے کر کہا ہے، لیکن بات ہلکی کر دی ہے۔
 تاہم کی دلیل ہے یہ سجدے سے ابا
 ابلیس کو حقیقت آدم عیاں نہ تھی
 آتش کے شعر میں روانی بھی کم ہے۔

۳۹۶/۳ ”کان پر سے گولی نکل جانا“ کے معنی ہیں ”کسی مصیبت سے بال بال بچنا“۔ میر نے حسب
 معمول محاورے کو لغوی معنی میں استعمال کر کے استعارہ معکوس بنایا ہے اور انتہائی خوش طبعی کے ساتھ
 معشوق کی طراری کا مضمون بھی باندھ دیا ہے۔ دیوان سوم میں بھی معشوق کی تیزی اور چوکی کا مضمون
 ایک شعر میں خوب باندھا ہے۔

باؤ سے بھی گر پتا کھڑ کے چوٹ چلے ہے ظالم کی
 ہم نے دام گہوں میں اس کے شوق شکار کو دیکھا ہے

شعر زیر بحث کو دیوان سوم کے شعر پر استعارہ معکوس کے باعث فوقیت حاصل ہے۔ پھر آواز
 پر تفتک چلنے اور گولی کے کان پر سے نکل جانے میں دلچسپ مناسبت بھی ہے، کہ آواز تو معشوق کے کان
 نے حاصل کی، اور گولی عاشق/متکلم کے کان پر سے گزری۔ تیسری بات یہ کہ شعر زیر بحث میں کفایت
 الفاظ بھی قابل داد ہے۔ پہلے مصرعے میں صرف سات لفظ ہیں، لیکن پورا افسانہ کہہ دیا ہے رات کا وقت،
 معشوق کا کہیں گاہ میں ہونا، اس کی قادر اندازی، عاشق۔ متکلم کا شکار گاہ سے چپکے چپکے گزرتا، لیکن پتہ
 کھڑکنے یا قدم کی آہٹ پر معشوق کی گولی کا چلنا، غرض کہ پورا منظر نامہ ہے۔

معشوق کے ہاتھ میں توپ یا تفتک کا مضمون اور لوگوں نے بھی باندھا ہے، مثلاً۔

اپنی شکار گاہ جہاں میں ہے آرزو
 ہم سامنے ہوں اور تمہاری رفل چلے

(آتش)

عاشق کو جب دکھائی فرنگی پر نے توپ
 پایا نہ کچھ وہ کہنے کہ بس فیر ہوئی

(بہادر شاہ ظفر)

میر کے یہاں شگفتہ مزاجی اور خوش طبعی کے ساتھ ساتھ محاورے کو استعارے کی سطح پر برتنے کا
 جوفن ہے وہ انھیں آتش اور ظفر کے شعروں سے بہت بلند کر دیتا ہے۔ توپ بندوق کے مضامین سنبھالنا
 کس قدر مشکل ہے، اس کا اندازہ اس بات سے ہوتا ہے کہ میر کی مثال کے باوجود متاخرین انھیں برتنے
 میں کامیاب نہ ہو سکے۔

۳۹۷

جب نام ترا لیجئے جب چشم بھر آوے
اس زندگی کرنے کو کہاں سے جگر آوے

اے ناکہ لیلیٰ دو قدم راہ غلط کر
بجنوں زخود رفتہ کبھو راہ پر آوے

نک بعد مرے میرے طرف داروں کئے تو
کوئی بھیجیو ظالم کہ تسلی تو کر آوے

سے خانہ وہ منظر ہے کہ ہر صبح جہاں شیخ
دیوار پہ خورشید کا مستی سے سر آوے

دیواروں سے سرمارتے پھرنے کا گیا وقت
اب تو ہی مگر آپ کبھو در سے در آوے

صناع ہیں سب خوار ازاں جملہ ہوں میں بھی
ہے عیب بڑا اس میں جسے کچھ ہنر آوے

۳۹۷/۱ یہ اشعار ایک دو غزل کے ہیں۔ مطلع دوسری غزل سے ہے اور اگلے دو شعر پہلی غزل

سے۔ مطلع میں کوئی خاص بات نہیں سوائے اس کے کہ ”چشم بھر آئے“ اور ”جگر“ میں مناسبت خوب ہے، کیونکہ جگر کے ٹکڑے آنسو کے ساتھ کھینچ کر آتے ہیں، لہذا کثرت گریہ ہوگی تو بالآخر سارا جگر کٹ کر بہ جائے گا۔ اس مضمون کو دیوان اول ہی میں ایک بار اور نظم کیا ہے، لیکن وہاں بھی کوئی خاص کامیابی نہ ہوئی۔

کئے ہے دیکھئے یوں عمر کب تلک اپنی
کہ سنئے نام ترا اور چشم تر کرے
میر درد نے زندگی ہی کو معشوق کا درجہ دے کر نئی بات کہی ہے حالانکہ ان کا مضمون میر سے مختلف ہے۔

زندگی ہے یا کوئی طوفان ہے
ہم تو اس جینے کے ہاتھوں مر چلے

۳۹۷/۲ اس مضمون کو قائم نے بھی کہا ہے۔

کاش اس وادی میں اے ناکہ لیلیٰ تیرا
اس طرف راہ غلط ہو کہ جدھر بجنوں ہے
(قائم نے ”راہ“ کو اکثر تذکرہ باندھا ہے، چنانچہ کلیات کی دوسری ہی غزل کا مطلع ہے۔

مقدور کے نعت پیہر کی رقم کا
ہر دم ہے دم تقا پہ یاں راہ قلم کا
میر اور قائم دونوں کے (ناکہ لیلیٰ والے) اشعار کی بنیاد شاہ پور طہرانی کے حسب ذیل
زبردست شعر پر ہے۔

ایں کہ گامے دو سرہ زد ناکہ لیلیٰ پہ غلط
آسمان تا چہ بلا بر سر بجنوں آرد
(یہ جو دو تین قدم ناکہ لیلیٰ نے غلط راہ پر کھ دیئے تو
ان کے بدلے میں آسمان خدا جانے کیا کیا آفتیں

مجھوں کے سر پر توڑے گا۔)

اس میں کوئی شک نہیں کہ مضمون کی ندرت، عشق اور عاشق کی ستم زدگی اور حرام فیصیحی کے شور انگیز بیان، اور جذباتیت سے عاری پروقا اسلوب کے باعث شاپور طہرانی کے شعر کا جواب تقریباً غیر ممکن تھا۔ لیکن میر نے اس غیر ممکن کو ممکن بنا کر دکھا دیا ہے۔

سب سے پہلی بات تو یہ کہ میر کے شعر میں مجھوں خود کبھی ناقہ لیلیٰ کی راہ پر نہیں چلتا، بلکہ ناقہ لیلیٰ اگر راہ غلط کرے اور نتیجتاً اس راہ پر چل پڑے جس پر مجھوں سرگرداں ہے، تو یہ گویا مجھوں کا راہ راست پر آنا یعنی اصل راہ پر آنا ہوگا۔ دوسری بات یہ کہ مجھوں تو از خود درفتہ ہے، یعنی اسے اپنے تن بدن کی سدھ نہیں۔ وہ دشت میں آوارہ و پریشان بھی ہے، اور لغوی معنی میں "اپنے آپ سے گیا ہوا" بھی ہے۔ یعنی وہ دو طرح سے آوارہ ہے۔ اور اگر وہ اپنے آپ سے گیا ہوا ہے (یعنی اسے اپنا ہوش ہی نہیں، یا وہ نفسیاتی اور جسمانی طور پر اپنے آپ میں نہیں ہے) تو ناقہ لیلیٰ کی راہ غلط کر کے اس راہ پر آنا جس پر مجھوں ہے، بے سود اور فضول ہی ثابت ہوگا۔

اگلا نکتہ یہ ہے کہ دونوں مصرعے انتہائی اسلوب میں ہیں۔ پہلے مصرعے میں ناقہ لیلیٰ کو تلقین کی جا رہی ہے کہ تو تھوڑی سی راہ غلط کر لے۔ لہذا ناقہ لیلیٰ کو اختیار ہے کہ وہ جس طرف چاہے جا سکتا ہے۔ ایسی صورت میں ناقہ لیلیٰ بھی مجھوں کی زیوں حالی سے باخبر ٹھہرا ہے۔ دوسری صورت یہ ہے کہ منظم دعائیہ لہجے میں، یا کسی عمل خواں کے لہجے میں کہتا ہے کہ اے ناقہ لیلیٰ تو راہ غلط کر۔ مصرع ثانی کو استفہامیہ بھی فرض کر سکتے ہیں کہ کیا بھلا مجھوں ز خود درفتہ کبھی راہ پر آئے گا؟ یعنی مجھوں ز خود درفتہ تو راہ پر آنے والا نہیں (وہ تو اپنے آپ سے بھی گیا ہوا ہے)، اس لئے اے ناقہ لیلیٰ، تو ہی ایک دو قدم راہ غلط کر لے۔

اس طرح میر نے شاپور طہرانی کی شور انگیزی کا جواب معنی آفرینی کے ذریعہ پیدا کر کے اپنی بات بنائی ہے۔ شاپور طہرانی کی ندرت کا جواب (خاص کر دوسرے مصرعے کی آفاقی طہریت کا جواب) میر سے نہ بن پڑا۔ میر نے اس مضمون کا ایک اور پہلو دیوان اول ہی میں یوں باندھا ہے۔

تو ہی زمام اپنی ناسقے ترا کہ مجھوں

مدت سے نقش پا کے مانند راہ پر ہے

۳۹۷/۳ مصرع ثانی میں "کوئی" بروزن "فح" ہے۔ بے کسی کی موت، یا بے چارگی کی زندگی، اور پھر اس کی خبر مرنے والے کے پس ماندگان کو جانا (یا نہ جانا)، یہ مضمون میر نے اکثر باندھا ہے۔ یہ ان کے مزاج کی ارضیت اور گھریلو روزانہ زندگی کے معاملات سے ان کے شغف کا آئینہ دار ہے اور انسانی تعلقات پر مبنی معاملات سے ان کی دلچسپیوں کو ظاہر کرتا ہے۔

دیواروں سے سر مارا تب رات سحر کی ہے

اے صاحب سنگیں دل اب میری خبر کرنا

(دیوان پنجم)

یہاں "خبر کرنا" بمعنی "خبر گیری کرنا" بھی ہے اور بمعنی "خبر پہنچانا" بھی۔ دوسرے معنی کی رو سے مصرع ثانی ایک پر زور پکار ہے۔ کوئی شخص قید میں ہے، اور اپنے قید خانے کے محافظ، یا قید کرنے والے سے کہتا ہے کہ اب تو میری خبر میرے گھر والوں کو پہنچا دو۔ دیوان اول ہی کے ایک شعر میں خبر جانے کا مضمون جہاز کی غرقابی کے حوالے سے بیان کیا ہے اور نہایت خوب بیان کیا ہے۔

اس ورطے سے تھمتے جو کوئی پہنچے کنارے

تو میر وطن میرے بھی شاید یہ خبر جائے

درد نے بھی اس زمین میں غزل کبی ہے اور خبر جانے کا مضمون بڑے تازہ انداز میں باندھا ہے۔

قاصد سے کہو پھر خبر اوھر ہی کو لے جا

یاں بے خبری آگئی جب تک خبر آوے

میر کے شعر زیر بحث میں "طرف داروں" کا لفظ بہت معنی خیز ہے۔ یہ گھر والوں، دوستوں، ہم خیال لوگوں اور ان سب کو محیط ہے جو منظم کی زندگی چاہتے تھے اور اس کی موت کے خلاف تھے۔ گویا یہ لوگ وہ ہیں جو منظم کی موت پر ماتم کناں ہوں گے، یا رنج کریں گے۔ دوسرے مصرعے میں لفظ "ظالم" مناسب تو ہے، لیکن یہاں اس میں وہ قوت نہیں ہے جو ۳۶۸/۱ میں لفظ "ظالم" میں ہے۔ بلکہ شعر زیر بحث میں یہ لفظ کچھ ضرورت سے زیادہ ڈرامائی اور میر کے عام انداز کے خلاف (overstated) معلوم ہوتا ہے، کیونکہ اس میں اسی قسم کی رحم کی درخواست سی ہے جو ہم نے دیوان اول

کے شعر میں دیکھی۔ اس کمزوری کے باوجود شعر قابل قدر ہے، کیونکہ اس میں بے یاری اور تنہا موت کی پوری داستان نظم ہو گئی ہے۔ مضمون کے اعتبار سے شعر میں خاص نکتہ یہ ہے کہ شکر اپنی جان بخشی نہیں چاہتا، اسے اپنی موت کا یقین بھی ہے، لیکن اس پر کوئی رنج نہیں۔ وہ اپنے قاتل/قاتلوں یا دشمن/دشمنوں کو وصیت کر رہا ہے کہ میرے طرف داروں کی تسلی کا انتظام تو کر دینا۔ اس میں بھی ایک طعنے ہے کہ قاتلوں کی طرف سے کوئی تسلی یا تعزیت کو جائے۔ امام حسین کے اہل بیت اور یزید کے اہل خانہ کی تعزیت کا سماں یاد آتا ہے۔

”تسلی تو کر آؤ“ میں طعنے کا ایک انوکھا پہلو توجہ کے لائق ہے۔ اردو میں محاورہ ”تسلی دینا“ ہے۔ میر اور اٹھارویں صدی کے بعض شعرا نے فارسی کا براہ راست ترجمہ کرتے ہوئے ”تسلی ہونا“ (تسلی شدن) بمعنی ”دلاسا ہونا“ دل کو تھوڑا سا اطمینان و آرام ہونا“ استعمال کیا ہے (ملاحظہ ہو ۳۹۰/۳)۔ لیکن تسلی کرنا عام طور پر فعل لازم ہے، بمعنی ”اطمینان کرنا“ پنجاب میں اب بھی بولتے ہیں ”آپ اپنی تسلی کر لیں کہ سب سامان محفوظ ہے۔“ میر نے ”تسلی کر آؤ“ کو بظاہر ”تسلی دے آؤ“ کے معنی میں برتا ہے۔ لیکن انھوں نے اس محاورے کو اگر ”اطمینان کر لینا“ کے معنی میں صرف کیا ہے تو مراد یہ نکلتی ہے کہ قاتل/قاتلوں کا قاصد جا کر اطمینان کر آئے کہ شکر کے طرف داروں میں سے کوئی اب بچا نہیں ہے، بلکہ سب موت کے گھاٹ اتار دیئے گئے ہیں۔ ظاہر ہے کہ یہ نہایت طعنے بیان ہے، کیونکہ اس کے معنی یہ ہیں کہ (۱) قاتلوں کو صرف شکر نہیں، بلکہ اس کے تمام طرف داروں کی موت مطلوب ہے اور (۲) قاتلوں کی صرف مقتول کے طرف داروں سے بے اطمینانی اور خوف ہے، اور وہ مقتول کے بعد انھیں بھی زندہ نہیں چھوڑنا چاہتے۔

اردو کے تمام لغات ”تسلی کرنا“ سے خالی ہیں، بلکہ پالیس کے علاوہ کسی نے ”تسلی ہونا“ بھی نہیں دیا ہے۔ ڈکشن فوربس اور فیلین میں صرف ”تسلی دینا“ درج ہے۔ یہاں پھر ہمارے لغات کے ناقص ہونے کا احساس شدید ہو جاتا ہے، اور میر و سودا جیسے شعرا کی تفہیم کی مشکلات بڑھ جاتی ہیں۔ فرید احمد برکاتی نے ”تسلی کرنا“ بمعنی ”تسلی دینا“ لکھا ہے اور ”آندرراج“ کے حوالے سے کہا ہے کہ یہ ”تسلی دادن“ کا ترجمہ ہے۔ دراصل یہ ترجمہ ہے ”تسلی کردن“ کا۔ ”آندرراج“ میں یہ محاورہ ”بہار عجم“ کے حوالے سے درج ہے۔ سند میں جتنے شعر ہیں ان سے فعل لازم کے معنی نہیں نکلتے۔ لہذا یہ تو طے

ہو گیا کہ ”تسلی کرنا“ بمعنی ”تسلی دینا“ ہے، لیکن یہ امکان اب بھی باقی ہے کہ میر نے اہل پنجاب کا اتباع کرتے ہوئے ”تسلی کرنا“ کو لازم استعمال کیا ہو، اور میر سے بیان کردہ دوسرے معنی بھی درست ہوں۔ میر شاعر ہی اتنے بے ڈھب ہیں کہ ان سے کچھ بعید نہیں، خاص کر جب معاملہ زبان کے ساتھ آزادی برتنے کا ہو۔

۳۹۷/۳ اس شعر کی طرح کے شدید تاثر، مگر بالکل مختلف مضمون کے لئے ملاحظہ ہو ۳۰۳/۳ جہاں شکر خاں سردیوار کو، جو خود اس کے خون سے سرخ ہے، بالیدن گل ہا سے تعبیر کرتا ہے۔ وہ منظر جنون کا تھا، اور یہاں منظر مستی کے جنون کا ہے کہ رات بھر کی شراب نوشی کے بعد رند جب شراب خانے کی چہار دیواری پر سورج کو انکا ہوا دیکھتے ہیں تو فوراً مستی میں یہ فرض کرتے ہیں کہ سورج کا سر کاٹ کر دیوار پر لٹکا دیا گیا ہے، تا کہ نہ صبح ہو اور نہ شب سے نوشی کا اختتام ہو۔ مضمون بالکل نیا ہے، اور تخیل کی جس بے لگام پرواز نے سورج کے طلوع ہوتے ہوئے جلوے کو خوردشید سر بریدہ کا رنگ عطا کر دیا ہے وہ عقل کو انگشت بندھاں چھوڑ جاتی ہے۔ شب وصال یا شب سے کا شتم ہونا ہمیشہ ناگوار ہوتا ہے، جیسا کہ میر کا نہایت ہی عمدہ شعر ہے۔

شام شب وصال ہوئی یاں کہ اس طرف
ہونے لگا طلوع ہی خوردشید رو سیاہ

(دیوان اول)

لہذا صبح کے سورج کو گردن بریدہ اور دیوار سے کدہ پر لٹکا ہوا فرض کرنا بہت خوب ہے۔ لیکن شعر کے معنی ابھی ختم نہیں ہوئے، ملاحظہ ہو۔ (۱) سے خانے کی دیوار پر سورج کا بریدہ سر نہیں ہے، بلکہ سورج خود عالم مستی میں گرنا پڑتا ہے خانے کی دیوار سے جا لٹکا ہے، تا کہ کسی صورت سے دنیا کو روشن کر سکے۔ (۲) صبح کو جب سورج نکلتا ہے تو وہ سے خانے کی خوشبو سے مست ہو کر دیوار سے کدہ سے جھانکتا ہے کہ اندر کے مہر سے لطف اندوز ہو سکے۔ (۳) سے خانہ وہ جگہ ہے جہاں سورج رات بھر چھپ کر شراب نوشی کرتا ہے، اور جب صبح کو وہ باہر نکلتا ہے کہ دنیا کو روشن کرے، تو فوراً مستی کے باعث اس کا سردیوار سے کدہ پر انکار ہو جاتا ہے۔ اقبال نے بھی کچھ ایسے ہی بے لگام تخیل کو کام میں لاتے

ہوئے کہا تھا۔

خورشید وہ عابد سحر خیز
لانے والا پیام بر خیز
مغرب کی پہاڑیوں میں چپ کر
چلتا ہے مئے شفق کا ساغر

”مئے خانہ وہ منظر ہے“ بمعنی ”مئے خانہ اس منظر کی جگہ ہے“ یا ”مئے خانے کا منظر وہ ہے۔“
”منظر“ کو اس طرح میر نے اور جگہ بھی استعمال کیا ہے، مثلاً ۱۰۱/۱۔ لفظ کی تازگی، سرخورشید بدایا کا پیکر، شکلم
کے لہجے میں دفور مستی، نشے کا بے قابو پن، تخیل کی بے تکلف پرواز، یہ چیزیں اس شعر کا طرہ امتیاز ہیں۔

۳۹۷/۵ اس شعر کا ابہام، ہلکی سی تلمی، اور تقدیر ٹھونک لینے کا انداز قابل داد ہیں۔ دیواروں سے
سرمارنے کے بارے میں ایک شعرا سی غزل میں گذر چکا ہے (۳۹۷/۳)۔ دیواروں سے سرمارنا، یعنی
شدت جنوں اور دفور بے تابی کے باعث سر کو دیواروں سے ٹکراتے پھرتا۔ شکلم کہتا ہے کہ اب اس کا وقت
نہیں۔ اس سے مراد یہ ہوئی کہ (۱) شکلم سر ٹکراتے ٹکراتے اب بالکل بے حال ہو چکا ہے۔ (۲) یا اس کام
سے تنگ آ چکا ہے، لہذا اب دفور شوق وہ نہیں رہ گیا جو پہلے تھا۔ (۳) یا اسے معلوم ہو گیا ہے کہ یہ فعل عبث
ہے، اس سے کچھ حاصل نہیں ہوتا ہے۔ (۴) یا پھر وہ سمجھتا ہے کہ اس نے حق محبت ادا کر دیا، سر بہت پھوڑ
لیا، اب اس سے زیادہ کی ضرورت نہیں۔

یہاں تک تو پھر بھی ٹھیک تھا، کہ اس طرح کے مضامین اگر عام نہیں تو بالکل معدوم بھی نہیں کہ
عاشق سر پھوڑ پھوڑ کر اپنا حال برا کر لے اور پھر سوچے کہ بس، اس سے زیادہ اپنا مقدور نہیں۔ لیکن مصرع
ثانی میں عجیب و غریب بات کہہ دی ہے کہ اب تو اپنے آپ ہی، اپنی مرضی سے، اچانک ہمارے
دروازے پر آ جائے اور پھر اندر آ جائے تو آ جائے، ہم تو اب نہ صرف تیری امید کھو چکے ہیں، بلکہ تجھے
بلانے کی جتنی سعی ممکن تھی وہ بھی کر گذرے ہیں۔ ”کیا وقت“ بھی معنی خیز فقرہ ہے، کیونکہ اس میں ایک
مضمون یہ بھی ہے کہ سر ٹکرانے اور پھوڑنے کی بھی ایک منزل ہوتی ہے۔ ہم اس منزل سے گذر چکے ہیں،
اب وقت دوسرا ہے۔ مثلاً اب وقت صبر کرنے کا ہے، یا وقت راضی بردشا ہو کر چپ چاپ بیٹھ رہنے کا

ہے، یا وقت ترک تمنا کا ہے۔ آخری امکان بہت دلچسپ ہے، کہ ایک طرف تو ترک تمنا کی منزل ہے، اور
دوسری طرف یہ امید، یا توقع، یا آرزو، یا حسرت، یا اس امکان کی روشنی سے دل روشن ہے کہ معشوق آپ
ہی آپ ہم تک چلا آئے گا۔ دونوں مصرعوں میں صورت حال کا تضاد اور جس ذہنی کیفیت کا اظہار کیا گیا
ہے، اس کا بھی تضاد بہت خوب ہے۔

”دیواروں“، ”ور“ اور ”ور آوے“ میں مراعات النظیر عمدہ ہے۔ مصرع ثانی کا صرف دفور بھی
خوب ہے اور مصرعے کی برجستگی میں اضافہ کر رہا ہے۔

۳۹۷/۶ ”مناع“ اور ”ہنر“ کے سلسلے میں ملاحظہ ہو ۲۹۰/۵ جہاں میں نے شعر زیر بحث کے حوالے
سے اس بات کی وضاحت کی ہے کہ ”مناع“ اور ”ہنر“ جیسے الفاظ کا مطلب یہ نہیں کہ شاعر/شکلم خود کو اہل
حرف (پروٹاری) سمجھتا ہے (جیسا کہ ڈاکٹر محمد حسن کا خیال ہے)۔ دراصل یہ الفاظ باصلاحیت اور تخلیقی
جوہر قابل رکھنے والوں کے لئے استعمال ہوتے تھے۔ نظامی عروضی نے بہت پہلے ہی شاعری کو
”صناعت“ قرار دیا ہے۔ ”مناع“ اور ”صانع“ اللہ کی صفات کے طور پر استعمال ہوتے ہیں (”مناع“
مبالغے کا صیغہ ہے، اصل میں ”صانع“ ہے)۔ میر نے دیوان اول ہی میں لفظ ”مناع“ کو (بہت زیادہ
صنعت گر) کے معنی میں استعمال کیا ہے۔ اس کے ساتھ ہی لفظ ”ہنر“ بھی ہے، اس طرح دونوں الفاظ پر
روشنی پڑتی ہے۔

میں نے اس قطعہ مناع سے سر کھینچا ہے

کہ ہر اک کوپے میں جس کے تھے، ہنر ور کتنے

دیوان اول ہی میں میر نے ان ہی دو الفاظ (”مناع“ اور ”ہنر“) کو نہایت تازہ مضمون دے

کریوں باندھا ہے۔

مناع طرفہ ہیں ہم عالم میں رہنے کے

جو میر جی لگے گا تو سب ہنر کریں گے

اب صاف ظاہر ہے کہ ”مناع“ اور ”ہنر“ جیسے الفاظ تخلیقی شان اور ابداع اور تازہ کاری کے

اظہار کا حکم رکھتے تھے، نہ کہ مشنی اور بے جان اعمال سے متعلق تھے۔ اور ان کا تعلق فن کاروں کے تخلیقی

شعور اور عمل سے تھا۔

”ہنر“ کے معنی کی مزید وضاحت کے لئے مندرجہ ذیل اشعار و اقتباس ملاحظہ ہوں۔

(۱) عشق می ورزم و امید کہ ایں فن شریف

چوں ہنر ہائے دگر موجب حرماں نہ شود

(حافظ)

(عشق کرتا ہوں اور یہ امید بھی رکھتا ہوں کہ دوسرے

ہنروں کی طرح یہ فن شریف بھی حرمان و یاس کا

باعث نہ بن جائے گا۔)

(۲) آسماں کشتی ارباب ہنر می شکند

تکیہ آں بہ کہ بریں بحر معلق نہ کینم

(حافظ)

(ارباب ہنر کی کشتی کو آسمان غرق کر دیتا ہے۔ بہتر

ہے کہ اس بحر معلق پر ہم بھروسہ نہ کریں۔)

(۳) اگر چہ بہاقتبار گناہ سرو بالا واجب القتل ہے الا یہ نظر و جاہت و

ہنر مندی ہلاک ہونا اس کا دل گورائیں کرتا۔

(بوستان خیال ”جلد اول صفحہ ۱۲ ترجمہ از غولبدامان)

اس طرح ہم دیکھتے ہیں کہ ”حناع“ اور ”ہنر“ کا کوئی تعلق حرفت اور ”اقتصادی طور پر یس

ماندہ طبقے“ سے نہیں ہے، اور نہ میر کی نظر میں شاعری کوئی حرفت تھی جس سے ”ساج“ منافع حاصل کرتا

تھا۔ اب شعر کے مضمون پر غور کریں۔ آسمان (زمانہ/عالم) اہل علم و ہنر کی قدر نہیں کرتا، یہ مضمون پرانا ہے

حافظ کا شعر ہم اوپر پڑھ چکے ہیں۔ میر کے شعر زیر بحث میں دو باتیں قابل لحاظ ہیں۔ ایک تو یہ کہ تکلم خود کو

بھی خوار کہہ رہا ہے، یعنی وہ کوئی اخلاقی سبق نہیں سکھا رہا ہے، بلکہ ایک ایسی صورت حال پر رائے زنی کر رہا

ہے جس سے اس کی واقفیت براہ راست ہے۔ دوسرا نکتہ یہ کہ مصرع ثانی کی بندش میں قول محال بڑی خوب صورتی سے آیا ہے۔ حافظ کے دونوں شعر میں قول محال نہیں اور اردو کے جن شعرا نے اس مضمون کو برتا ہے، وہ بھی میر کی سی طبعی اور برجستگی کو نہیں پہنچ سکے ہیں۔

کب ہنر کر نہ کہ اس وقت میں

اس سے بڑی اور حماقت نہیں

(قائم چاند پوری)

عالم میں رواج اب یہ ہوا ہے ہنری کا

ہم عیب کے مانند چھپاتے ہیں ہنر آج

(امیر مینائی)

امیر مینائی نے البتہ مضمون کو نیا پہلو دے دیا ہے، کہ اب دنیا میں بے ہنری ہی ہنر ہے۔ لہذا

جو اصل ہنر مند ہیں وہ اپنے ہنر کو عیب کی طرح پوشیدہ رکھتے ہیں۔ میر اور امیر دونوں کے شعر بہت

شور انگیز ہیں لیکن یہ بھی ہے کہ امیر مینائی کے مضمون پر مصحفی کا پرتو ہے، ہاں مصحفی کا مصرع اولیٰ بہت

رواں نہیں۔ مصحفی۔

ان دنوں بسکہ زمانے میں نہیں قدر ہنر

ہم سمجھتے ہیں ہنر ترک ہنر کرنے کو

خود میر نے دیوان اول ہی میں اس مضمون کو بہت دوا روی میں دوبارہ لکھا ہے۔

ڈھونڈا نہ پائیے جو اس وقت میں سوز ہے

بھر چاہ جس کی مطلق ہے ہی نہیں ہنر ہے

ہمارے زمانے میں ظفر اقبال نے مضمون کو ذرا گھما کر بہت خوب شعر کہا ہے۔

لے کے جائیں گے جہاں تک مجھے یہ عیب کبھی

غیر ممکن ہے وہاں میرا ہنر لے جائے

بدلے ہوئے بیکر کے ساتھ میر کا مضمون صدیقی طہرانی کے یہاں بھی اچھا بندھا ہے۔

در زمان ما نجابت بس کہ بے قیمت بود

غبن دارو قطرہ نیساں اگر گوہر شود
(ہمارے زمانے میں نجات چونکہ کوئی قیمت نہیں
رکھتی، اس لئے قطرہ نیساں اگر موتی بنے تو یہ اس کی
کم عقلی ہے۔)

بات سے بات نکلتی ہے۔ صیدی کے شعر پر یاد آیا کہ اسی زمین و بحر و قافیہ میں میرزا رضی دانش کا یہ شعر شاہ
جہاں کو بہت پسند تھا۔

تاک را سر سبز کن اے ابر نیساں بہار
قطرہ تاسے می تواند شد چرا گوہر شود
(اے بہار کے ابر نیساں، انگور کی تیل کو سرسبز کر۔ جو
بوند شراب بن سکتی ہے وہ موتی کیوں بنے؟)

اس میں کوئی شک نہیں کہ دانش کا شعر اعلیٰ درجے کی مضمون آفرینی اور طباطبائی کا نمونہ ہے۔
ممکن ہے ایک نے ایک کا جواب لکھا ہو، کیونکہ قطرہ نیساں کا مضمون دونوں کے یہاں ہے، اور صیدی کا
شعر بھی بلند درجہ ہے۔ ہاں دانش کے یہاں طباطبائی زیادہ ہے اور صیدی کا بنیادی مضمون پرانا ہے۔

میر صاحب سے خدا جانے ہوئی کیا تصویر
جس سے اس ظلم نمایاں کے سزاوار ہوئے

۳۹۸/۱ شعر کا ڈرامائی، المیاتی لہجہ قابلِ داد ہے۔ پھر میر کے معمولہ انداز کے مطابق یہاں بھی خود
ترجی یا روایتی سوز و گداز (pathos) کا پتہ نہیں بلکہ ایک وقار، ایک قہر، ایک حزن آلود انتظار ہے۔ حکلم
کا ابہام بھی خوب ہے۔ حسب ذیل امکانات پر غور کریں۔ (۱) میر کا لاشہ شائے پڑا ہے، اور کوئی شخص جو
ان سے محبت کرتا تھا، یا ان کا احترام کرتا تھا، حیرت اور افسوس اور تھوڑے سے خوف کے لہجے میں اپنے
آپ سے گفتگو کر رہا ہے۔ (۲) میر پر غریب الوطنی میں کوئی ستم ٹوٹا ہے۔ اس کی خبر وطن تک پہنچی ہے، اور
ان کا کوئی چاہنے والا خود کھائی کے لہجے میں کہتا ہے۔ (۳) دو شخص میر کے انجام پر اظہار خیال کر رہے
ہیں۔ (۴) کچھ لوگ آپس میں میر کے انجام پر گفتگو کر رہے ہیں۔

بعض مزید نکات حسب ذیل ہیں۔ (۱) حکلم کو اس بات کا بہر حال یقین ہے کہ میر سے
کوئی تصویر ہوئی ہے۔ یعنی میر ایسے مزاج کا شخص تھا کہ اس کو ارباب اقتدار قصور وار ٹھہراتے ہی
ٹھہراتے۔ یا پھر یہ کہ میر باہری (outsider) اور عکس شخص یعنی (The other) تھا، اور ایوان
حکومت میں، یا ارباب اقتدار کے نزدیک، اس جیسے لوگ جلد یا بدیر گردن زدنی ٹھہرتے ہی ہیں۔
(۲) لیکن یہ بھی ہے کہ میر کی تصویر کوئی اصل یا بنیاد نہ رکھتی تھی، بلکہ صرف ارباب حکومت یا صاحبان
اختیار کے نزدیک تصویر کا درجہ رکھتی تھی۔ کیونکہ اگر تصویر واقعی تصویر ہوتی تو اس کی تصویر ہوتی۔ اس کے
بدلے ظلم، اور وہ بھی ”ظلم نمایاں“ نہ ہوتا۔ یہی بات، کہ اس پر ”ظلم نمایاں“ ہوا، میر کے بے تصویر ثابت
کرنے کے لئے کافی ہے۔

آخری بات یہ کہ ”ظلم نمایاں“ کی تفصیل تو کیا، اس کی جانب کوئی وارنر نہ رہا بھی نہیں۔

صرف "اس ظلم نمایاں" پر بات ختم کر دی ہے۔ اس سے کئی فائدے حاصل ہوئے ہیں۔ (۱) بقول ملارے (Mallarme)، اشیا کی طرف اشارہ کرنا ان کو بیان کرنے سے بہتر ہے۔ اس طرح تخیل کو پوری آزادی مل جاتی ہے۔ (۲) یہ قول محال بہت خوب ہے کہ ظلم کو بتایا بھی نہیں کیا ہوا ہے، اور اسے "ظلم نمایاں" بھی کہہ دیا ہے۔ (۳) تفصیل سے گریز کر کے خود ترجمی یا روایتی سوز و گداز (Pathos) سے اجتناب کیا ہے۔ (۴) "زخم نمایاں" کے معنی ہیں "گہرا زخم"۔ اس کی مثال پر "ظلم نمایاں" کے معنی "بہت بڑا ظلم" فرض کئے جاسکتے ہیں۔ یا پھر ایسا ظلم جو صریحاً ظلم معلوم ہو، یعنی جس کے بارے میں کوئی شک نہ ہو کہ وہ ظلم ہے، اسے "ظلم نمایاں" کہیں گے۔ یہ بھی ممکن ہے کہ اس ترکیب کے پیچھے یہ تصور ہو کہ ظلم نمایاں ہو کر رہتا ہے، کبھی چھپتا نہیں۔ "بہارِ عجم" میں ہے کہ "نمایاں" کو ظلم کی صفت کے طور پر لاتے ہیں۔ (۵) ظلم کی نوعیت جو بھی ہو، لیکن سننے والوں پر اس کا اثر فوری ہے، لہذا وہ اسم اشارہ "اس" کہہ کر اس کا ذکر کرتے ہیں۔ (۶) میر کا ذکر واحد غائب میں کر کے معاملے میں واقعیت پیدا کر دی ہے۔

"تقصیر"، "ظلم" اور "سزاوار" میں مراعاتِ النظر ہے، یہ بھی ملحوظ رہے۔ ہر طرح سے مکمل اور بھرپور شعر کہا ہے۔ پورے شعر پر ایسے اسرار کی فضا چھائی ہوئی ہے۔ شعر کا پہلے کو ہے شور انگیزی کی معراج ہے۔

میر نے یہ مضمون اور جگہ بھی کہا ہے، لیکن وہ بات پھر نہ آئی جو شعر زیر بحث میں ہے۔

ظاہر ہوا نہ مجھ پہ کچھ اس ظلم کا سبب

کیا جانوں خون ان نے مرا کس سبب کیا

(دیوان دوم)

کیا جرم تھا کہسو پہ نہ معلوم کچھ ہوا

جو میر کشت و خوں کا سزاوار ہو گیا

(دیوان ششم)

دیوان ششم کے شعر میں میر کا ذکر واحد غائب میں ہونے کی وجہ سے کچھ زور پیدا ہو گیا ہے۔

لیکن پھر بھی شعر میں الفاظ کی کثرت ہے، اور کاڈکا کے ناولوں کی طرح کا اسرار نہیں کہ سب کچھ ہو جاتا ہے لیکن معلوم نہیں ہوتا کہ کیوں اور کیسے ہوا؟ زیر بحث شعر تو کائنات اور نظام کائنات کے خلاف ایک خاموش احتجاج، ایک الہیاتی رائے زنی ہے۔ یہ ایک ایسے انتظام و نسق کی تصویر ہے جہاں انسانوں کی تقدیر کا پنا بگڑنا کسی اصول کے ماتحت نہیں بلکہ ایسے قوانین کے ماتحت ہے جن میں اصول نہیں، یا اگر ہے تو وہ ہم عام انسانوں کی سمجھ سے بہت دور ہے۔ یہ نکتہ ملحوظ رکھیے کہ "ظلم" سے یہاں محض قتل نہیں مراد ہیں۔ قتل بھی ظلم اور ظلم نمایاں ہو سکتا ہے لیکن کئی چیزیں اور بھی ہیں جن پر ظلم نمایاں کا اطلاق ہو سکتا ہے! مثلاً:

(۱) قتل کر کے لاشے کو پامال کرنا۔

(۲) جسم کے ٹکڑے ٹکڑے کر کے یعنی سخت اذیت پہنچا کر قتل کرنا۔

(۳) گھر، باغ، کھیت سب اجڑا دینا۔

(۴) مجرم / ملزم کے اقربا کو بھی مارا خود کرنا اور ان پر الزام صرف یہ لگانا

کہ تم مجرم / ملزم کے بھائی، باپ، بیوی، ماں وغیرہ ہو۔ اسٹالن

کے عہد میں اس طرح کی باتیں عام تھیں۔

ابھی اک عمر رونا ہے نہ کھوؤ اشک آنکھوں تم
کرو کچھ سوچتا اپنا تو بہتر ہے کہ دنیا ہے

۳۹۹/۱ اس شعر میں کئی باتیں معرکے کی ہیں۔ اول تو یہ مضمون، کہ عمر بھر رونا ہے، اور اسی کا دوسرا پہلو کہ شکم کو معلوم ہے کہ عمر بھر رونا ہے۔ ملحوظ رہے کہ ”عمر بھر کا رونا“ نہیں کہا ہے جس کے معنی ہیں ”کوئی ایسا غم ہونا جو ہمیشہ تازہ رہے۔“ اک عمر رونا کے معنی یہ ہیں کہ تمام عمر رونے اور آنسو بہانے کا مشغلہ رہے گا۔ اگر شکم کو عاشق فرض کریں (جو تقریباً یقینی ہے) تو مراد یہ ہوئی کہ تمام عمر معشوق سے لطف اندوز ہونے، اس سے ملنے، یا اس کی مہربانی سے بہرہ ور ہونے کا موقع نہ ملے گا، اور تمام عمر روتے ہی روتے گزرے گی۔ یہ معلومات پیشین بھی خوب ہے کہ آغاز کار ہی میں معلوم ہوا کہ عمر رونا ہے۔ یا تو عاشق اتنا پست ہمت ہے کہ اسے کامیابی کی بالکل امید نہیں، یا پھر معشوق اس قدر دور ہے (نفسیاتی طور پر، یا جسمانی طور پر، یا سماجی طور پر) کہ اس کا ملنا ممکن ہی نہیں۔

دوسرا، اور مضمون ہی کے اتنا اہم، پہلو اس شعر کا لہجہ ہے، جس میں تجنی خود رنجی، ہائے دوائے، ناراضگی، کسی بھی چیز کا شائبہ نہیں جس سے محسوس ہو کہ شکم پر بڑی مصیبت گزر رہی ہے۔ بالکل سپاٹ، روزمرہ کی گفتگو کا سادہ نوک (matter of fact) لہجہ ہے، کہ ہمیں تمام عمر رونا ہے۔ گویا رونا نہ ہوا کسی کی ملازمت یا خدمت ہوئی کہ اس میں زندگی کسی نہ کسی طرح گزر جائے گی۔ وہ لوگ جو میر کو رونے دھونے، ماتم کرنے اور سینہ زنی کا بادشاہ سمجھتے ہیں، اور جن کے ذہن میں شاعر کا رومانی بیکر ہے کہ شاعر وہی ہے جو ہر وقت منہ بسوزے بیٹھا رہے، اس طرح شعروں کو نظر انداز کر دیتے ہیں جن میں زندگی کی تخیوں اور ناکامیوں کو زندگی کا معمولہ حصہ سمجھ کر برتا گیا ہے۔ میر کے یہاں روایتی رکی ”دردناک“ شعر بہت کم ہیں، اور ان کی دنیا کے شعر میں ایسے اشعار کی کوئی خاص اہمیت نہیں۔ بلکہ میر کا خاص فن اسی بات میں ہے کہ وہ رکی ”دردناک“ مضامین کو بھی اپنی روشنی طبع اور جودت تخیل کے ذریعہ غیر رکی اور عام لوگوں کے لئے

رسائی پذیر (accessible) بنادیتے ہیں۔ چنانچہ شعر زیر بحث کا تیسرا اہم پہلو اس کی رعایت لفظی ہے۔ آنکھوں سے کہا جا رہا ہے کہ تم آنسوؤں کو ضائع نہ کرو، بلکہ اپنا سوچتا کرو، یعنی اپنے فائدے کی، دور اندیشی کی بات کرو۔ آنکھوں اور آنسوؤں دونوں کے لئے ”اپنا سوچتا کرنا“ کس قدر برجستہ ہے، اس کی وضاحت غیر ضروری ہے۔ لیکن یہ ضرور ملحوظ رکھئے کہ جب آنکھ میں آنسو بھرے ہوں تو دکھائی کم دیتا ہے۔ لہذا کم کم رونے کی تلقین اور آنکھوں کے اپنا سوچتا کرنے میں مناسبت بھی ہے۔ ”دنیا ہے“ کا فقرہ بھی خوب ہے، کہ یہ سب بیانی کی معراج ہے۔ دنیا کی خود غرضی، دوسروں کے کام نہ آنے کی جہلت، کسی کے ساتھ وفانہ کرنے کی رسم، یہ سب باتیں کہہ دیں، لیکن لفظ دو ہی کہے کہ ”دنیا ہے۔“

مضمون کا ایک پہلو یہ بھی ہے کہ جس طرح ہنسنے اور خوش ہونے کے بارے میں ایک عقیدہ تھا کہ اس کی مقدار ہر شخص کے لئے مقرر ہے، لہذا اگر کوئی شروع عمر ہی میں بہت سانس لے تو اسے آخر عمر میں رونا پڑتا ہے، اسی طرح اس شعر میں یہ اشارہ بھی ہے کہ آنسوؤں کی مقدار مقرر ہے کہ عمر بھر میں کتنا رونا ہے۔ اگر وہ سارا رونا شروع ہی میں رو لیا تو پھر آخر عمر میں آنکھیں خشک رہیں گی۔ میر کے مخصوص مضامین میں ایک یہ بھی ہے کہ روتے روتے آنکھیں خشک ہو جائیں، یا رونے کی سکت باقی نہ رہے۔ ملاحظہ ہو ۳۳/۴ اور ۲۶۰/۳۔ میر کی دنیا میں عاشق کے لئے جوش و خروش سے رونا چپ رہنے سے بہتر ہے، کیونکہ رونا زندگی کی علامت ہے۔ رونے کی سکت باقی نہ رہنا موت کے آنے کا نشان ہے۔ رونے میں حسن ہے، آنسو خشک ہونے میں مفلسی ہے۔

اس حسن سے کہاں ہے غلطانی موتیوں کی

جس خوبصورتی سے میر اشک ہیں ڈھلکتے

(دیوان سوم)

”نہ کھوؤ اشک آنکھوں تم“ میں ”آنکھوں“ خطاب ہے، کہ اے آنکھو تم اشک کو ضائع نہ کرو۔ لیکن اگر ”اشک کھونا“ کو فقرہ فرض کریں بمعنی ”اشک کے سبب یا اشک کے ذریعہ کھونا“، تو معنی نکلتے ہیں کہ تم رو رو کر اپنی آنکھیں نہ کھوؤ (جس طرح رو رو کر حضرت یعقوب کی آنکھیں جاتی رہی تھیں)۔ ابھی پوری دنیا یا پوری عمر سامنے ہے، آنکھیں نہ ہوں گی تو گزر کیسے ہوگا؟ ان معنی کی رو سے ”اپنا سوچتا کرنا“ نیا ہی لطف دکھتا ہے۔

۴۰۰

شش جہت سے اس میں غالم بوے خوں کی راہ ہے
تیرا کوچہ ہم سے تو کہہ کس کی بھل گاہ ہے

۴۰۰/۱ سردار جعفری کہتے ہیں: ”جب ہم میر کا یہ شعر پڑھتے ہیں تو آج بھی دو سو برس پہلے کی خون میں اتھڑی ہوئی دلی کی یاد تازہ ہو جاتی ہے۔“ یہ بات بالکل صحیح ہے، اور شعر میں جو خوف و ہلاکت کی انضا ہے، اس سے ہم آہنگ بھی ہے۔ لیکن یہ تعبیر شعر کے معنی کو بہت محدود کر دیتی ہے۔ شعر جتنا بڑا ہے تعبیر اتنی ہی چھوٹی ہے۔ پہلی بات یہ کہ اس شعر پر تار شاہی دلی کی یاد کیوں آئے؟ اسے ہم سات سو برس پہلے بغداد اور منگولوں کے قتل عام سے متعلق کیوں نہ کریں؟ اسے ہم ڈھائی ہزار برس پہلے کے بابل، اور اسی زمانے کی جنگ وادی چناب کے لئے حوالہ کیوں نہ قرار دیں، جہاں سکندر مقدونی نے ایک ایک رات میں اسی اسی ہزار انسانوں کو موت کے گھاٹ اتار دیا تھا؟ یا ہم اسے کسی بھی ایسی صورت حال کا استعارہ کیوں نہ قرار دیں جہاں لوگ خوف سے سر جھکا کر آہستہ قدم چلتے ہیں، اور ہر موڑ پر سرد، تیز آنکھوں والے فوجی سپاہی انھیں گھودتی ہوئی نگاہوں سے دیکھتے ہیں؟ اس شعر کو کسی پولیس راج کا استعارہ کیوں نہ قرار دیا جائے جہاں انصاف کے معنی ہیں انسانی حقوق کی پامالی اور انسان کی آزادی کا استیصال، اور جہاں باپ بیٹے، شوہر بیوی اور بھائی بھائی کے درمیان اعتبار و اعتماد نہیں رہ جاتا؟ کیا کیوں نہ اس شعر کا مخاطب کسی غیر انسانی قوت (ظلم کا نکات) فرض کیا جائے؟

”بہارِ نجم“ میں دو محاورے درج ہیں: ”بوے تیغ آمدن“ اور ”بوے خوں آمدن“۔ دونوں کے معنی لکھے ہیں: ”کنایہ از کمال خوف و خطر بودن“۔ بوے خوں کا بیکر اور اس محاورے کے معنی شعر میں مرکزی حیثیت رکھتے ہیں۔ معشوق کے کوچے میں صرف بوے خوں نہیں ہے، بلکہ شش جہت سے (یعنی ہر طرف سے، زمین سے بھی اور اوپر ہوا سے بھی) بوے خوں کی راہ کھلی ہوئی ہے۔ ہر طرف سے خون کی

مہک کے ہنکے چلے آرہے ہیں۔ یہ کوچہ کسی کی بھل گاہ ہے، لیکن وہ کوئی اہم ہی شخص ہوگا کہ جس کی موت سے پہلے ہی سارا ماحول خون کی مہک سے بھر گیا ہے اور ہر طرف کمال خوف و خطر نظر آتا ہے۔ اب مصرع ثانی میں نئی ڈرامائیت نظر آتی ہے، کہ شعلہ شاید خود بھی ان لوگوں میں سے ہے جن کا خون اس گلی میں بہنا مقدر ہے (ملاحظہ ہو ۱۳۰/۵)۔ اب شعلہ کچھ شوق، کچھ خوف، کچھ توقع کے عالم میں پوچھتا ہے کہ بتا تو سہی تیرے کوچے میں کس کا قتل ہوا ہے جو خون کی مہک کا یہ عالم ہے کہ شش جہت سے تیرا کوچہ اس مہک کا گزرگاہ بن گیا ہے؟ اس طرح ذاتی سطح پر یہ شعر ذوق قتل کا مضمون پیش کرتا ہے، اور غیر ذاتی سطح پر یہ تمام استبداد و فوج کشی اور بے گناہوں کے خون سے زمین کے نکلنے ہونے کی علامت بن گیا ہے۔

بوے خوں کا بیکر علامتی استعارہ بہت قدیم زمانے سے مشرق و مغرب میں مستعمل ہے۔ سردار جعفری نے لیڈی میک بتھ کا ذکر کیا ہے جس نے ہاتھوں پر خون کے دھبے نظر آتے ہیں اور ”عرب کا عطر“ بھی اس کے ہاتھوں سے خون کی بو کو دور نہیں کر سکتا۔ یہاں بھی خون کی مہک محض شاہ و فکان کے خونِ ناحق کا استعارہ نہیں ہے، بلکہ تمام انسانوں کے خونِ ناحق، اور تمام شہداء کے پیکروں کا استعارہ ہے۔ اس سے بھی قدیم تر، اور مغربی تہذیب میں غالباً سب سے زیادہ مشہور اسطوری داستان، ٹرائے (Troy) کے بادشاہ پر ائم (Priam) کی بیٹی قصیدہ (Cassandra) کی ہے، جو مستقبل کا حال بتا دیتی تھی، لیکن اس کا الیہ یہ تھا کہ کوئی اس پر یقین نہیں کرتا تھا۔ چنانچہ ٹرائے کی خوں ریز جنگوں کے پہلے وہ بار بار کہتی کہ مجھے اس شہر کی آہ ہو اور گلی کوچوں سے بوے خوں آتی ہے۔ ہم پر کوئی بہت بڑی آفت آنے والی ہے۔ اس اسطوری روشنی میں پڑھنے تو قصیدہ رہ ہی میر کے شعر کی شکلم معلوم ہوتی ہے۔

ہمارے یہاں بھی بوے خوں کا بیکر سبک بندی کے شعر اور ہمارے کلاسیکی شعرا نے اکثر بتاتے ہیں۔

بوے خوں آید از ازاں راہے کہ ما سر کردہ ایم
نقش پا ہر گام چوں برگ خزاں افتادہ است
(کلام بھائی)

(جس راہ پر میں نے سفر کیا ہے اس سے بوے خوں
آتی ہے، اور میر نقش پا ہر قدم کے ساتھ یوں گر پڑا

ہے گویا وہ برگ خزاں ہو۔)

سر نوشتِ مگر شہادت نیست در کویت چرا

بوے خوں می آید از خاک کے بر سر می کنم

(کلیم ہمدانی)

(اگر تیری گلی میں شہید ہونا میری تقدیر میں نہیں لکھا

ہے تو اس کی خاک، جو میں سر پر ڈالتا ہوں اس سے

بوے خوں کیوں آتی ہے؟)

کلیم ہمدانی کے دونوں شعروں میں سبک ہندی اور کلاسیکی اردو شعر کا اسلوب موجود ہے کہ محاورہ (بوے خوں آمدن) لغوی معنی میں استعمال ہوا ہے، اور اس طرح استعارہ معکوس کی شکل پیدا ہو گئی ہے۔ کلیم کے دوسرے شعر میں اور میر کے شعر زیر بحث، اور ۱۲۰/۵ پر جو اشعار درج ہیں ان میں مشابہت واضح ہے۔ کلیم کا دوسرا شعر بہت ڈرامائی ہے، لیکن میر کے شعر زیر بحث کی سی ڈرامائیت اس میں کہاں، کہ شکلم خود اپنے شہید ہونے کی امید/خوف سے بھر کر بوے خوں کے بارے میں استفسار کرتا ہے۔ میر کا انشائیہ اسلوب کلیم ہمدانی کے انشائیہ اسلوب سے بہتر ہے۔ اور میر کے مصرع ادنیٰ کا پیکر اپنی جگہ پر ہے مثال ہے، کلیم کے یہاں کوئی چیز نہیں۔

”بوستان خیال“ میں بوے خوں اور بوے مرگ کے پیکر نہایت حسن و قوت سے استعمال

ہوئے ہیں:

(۱) ایک کوہ کے دامن میں پہنچا جس کا ہر سنگ خون کیوتر کے

مانند سرخ رنگ تھا اور چار طرف سے بوے خوں

دماغ میں آتی تھی

(جلد اول، صفحہ ۱۲۶ ترجمہ خوبہ امان)

(۲) ہر طرف سے بوے مرگ دماغ میں آتی تھی۔

(جلد اول، صفحہ ۳۹۱ ترجمہ خوبہ امان)

ان دونوں اقتباسات میں وہی شدت ہے جو میر کے شعر میں ہے۔ لیکن ان کا میدان وسیع

نہیں، جب کہ میر کا شعر پوری دنیا، بلکہ پورے نظم کائنات کو محیط ہے۔ سراج اور نگ آبادی کہتے ہیں۔

آتی ہے بزم عیش سستی مجھ کو بوے خوں

موج شراب جو ہر تیغ فرنگ ہے

یہاں ہم دیکھتے ہیں کہ ”بوے خوں آنا“ کے معنی ”بہارِ عزم“ میں بیان کردہ معنی سے آگے نکل

گئے ہیں۔ بہترین شعر کہا ہے۔ سودا نے بھی ”بوے خوں“ باندھا ہے، لیکن سراج سے کم تر درجے پر۔ اور

میر سے تو دونوں ہی بہت پیچھے ہیں۔

عالم کی گفتگو سے تو آتی ہے بوے خوں

سودا ہے اک نگہ کا گنہ گار کچھ کہو

میر کے شعری سی شدت اور کیوس کی وسعت کے نزدیک پہنچنے کے لئے اردو شاعری کو مزید

نیازی کا انتظار کرنا پڑا۔ مزید نیازی کی نظم میں بھی ”خون کی خوشبو“ اپنے محدود استعاراتی/لغاتی معنی سے

بہت آگے نکل گئی ہے۔

جنگل کا جادو

جس کے کالے سایوں میں ہے وحشی چیتوں کی آبادی

اس جنگل میں دیکھی میں نے لبو میں اتھڑی اک شہزادی

اس کے پاس ہی ننگے جسموں والے سادھو جموم رہے تھے

پیلے پیلے دانت نکالے نعش کی گردن چوم رہے تھے

ایک بڑے سے بیڑ کے اوپر کچھ گدھ بیٹھے اونگھ رہے تھے

سانپوں جیسی آنکھیں میچے خون کی خوشبو سونگھ رہے تھے

(”جنگل میں دھنک“، مطبوعہ ۱۹۶۰ء)

مزید نیازی کی نظم ذرا غلو آمیز (Overstated) ہے، اور میر کا لہجہ شور انگیز ہونے کے

باوجود (بلکہ شاید اس کے باعث) ہنسی سے بہت دور ہے۔ لیکن مزید نیازی کی نظم کا سلسلہ میر ہی سے ملتا

ہے۔ شہر یار کی نظم ”اپنی یاد میں“ اس لحاظ سے توجہ انگیز ہے کہ اگرچہ اس کا بھی سلسلہ میر تک پہنچتا ہے لیکن شہر یار نے قوتِ شامہ کے ساتھ ساتھ ذائقہ اور قوتِ سامعہ کو متحرک کرنے والا پیکر بھی استعمال کیا ہے:

لیوں پہ لکٹوں کی برف جم گئی

طویل پنکھیوں کا ایک سلسلہ

فضا میں ہے

لبو کی بو ہوا میں ہے

(”ہجر کے موسم“ مطبوعہ ۱۹۷۸ء)

آخری بات یہ کہ اس شعر میں ”خالم“ کی معنویت کے لئے ۱/۳۶۸ ملاحظہ ہو۔ ۳/۳۰۸ کا مطالعہ بھی سودمند ہوگا۔

۴۰۱

۱۰۹۰

بھری میں کیا جوانی کے موسم کو روئے
اب صبح ہونے آئی ہے اک دم تو سوئے

اب جان جسم خاکی سے تنگ آ گئی بہت
کب تک اس ایک ٹوکری مٹی کو ڈھوئے

آلودہ اس گلی کی جو ہوں خاک سے تو میر
آبِ حیات سے بھی نہ وے پاؤں ڈھوئے

۴۰۱/۱ عجب پر لطف اور ٹھنڈے لہجے کا شعر کہا ہے۔ کاش کہ وہ لوگ جنہیں میر کے کلام میں شش جہت کے آنسوؤں اور آہوں کی سنناہٹ وغیرہ سنائی دیتی ہے، کبھی میر کو دل لگا کر پڑھتے، اور اس طرح پڑھتے کہ تنقیدی کتابوں والا میر پس پشت ڈال دیتے۔ پھر وہ انتخاب میر از مولوی عبدالحق یا ”مزار میر“ از اثر لکھنوی کے بجائے کلیات میر کا کوئی صفحہ کہیں سے بھی کھول کر اسے غور سے پڑھتے۔ تب انہیں معلوم ہوتا کہ میر نے رونے ڈھونے والے شعر ضرور کہے ہیں (غزل کے کس شاعر نے نہیں کہے؟) لیکن ان کا لہجہ روایتی قسم کا ”دردناک“ جذباتیت سے شرابور، اور خود ترحمی سے بوجھل نہیں ہے۔ بلکہ ان کا لہجہ بلند آہنگ، گونجیلا، اور ان کا اسلوب خاصا ٹھنڈا، کم بیان (understated) اور جس مزاج سے منور ہے۔ مثلاً شعر زیر بحث میں شکلم کو نہ صرف جوانی کے گزرنے کا غم نہیں ہے، بلکہ وہ زندگی گزارنے اور اسے ختم کرنے کے لئے ایسا لائحہ پیش کرتا ہے جس میں بائک پن اور بے پروا خرامی ہے۔ مندرجہ ذیل نکات

ملاحظہ ہوں:

(۱) جوانی کے موسم کو رونادو معنی رکھتا ہے۔ اول تو جوانی کے گزرنے کا غم کرنا، اور دوم جوانی کے قصے بیان کرنا، جوانی کو یاد کرنا۔ مثلاً ہم کہتے ہیں ”یہ کیا ہر وقت کتاب کتاب کا رونا لئے بیٹھے رہتے ہو، وقت آئے گا تو کتاب بھی آجائے گی۔“ یعنی کسی بات کا بار بار ذکر کرنا اور کسی بات کا رونا رونا ایک ہی شے ہے۔ لہذا مصرع اولیٰ میں اس بات کی طرف بھی اشارہ ہے کہ پیری کے عہد میں بار بار جوانی کا ذکر کرنا بے فائدہ اور احمقانہ بات ہے۔

(۲) مصرع ثانی سے معلوم ہوا کہ جوانی کا استعارہ رات ہے، یا تمام عمر کا استعارہ رات ہے، اور موت کا استعارہ صبح ہے۔ اس میں کوئی خاص بات نہیں، اور ان استعاروں پر مبنی بہت مشہور شعر ہم ۴/۲ پر دیکھ چکے ہیں۔ مگر یہاں لطف یہ ہے کہ ان استعاروں کو کنائے کے ذریعہ قائم کیا ہے۔ یعنی کہیں کہا نہیں ہے کہ جوانی/عمر = رات اور پیری/موت = صبح، لیکن کنائے سے صراحت کا کام لے لیا ہے۔

(۳) ”اک دم تو سوئے“ میں بھی کم سے کم دو معنی ہیں۔ اول یہ کہ جوانی/عمر کی رات سونے میں نہیں بلکہ رونے یا جوانی کا ذکر کرنے میں گزری۔ یعنی یہ وقت بھی کوئی بہت لطف اور انبساط کے ساتھ نہیں گزرا۔ دوسرے معنی زیادہ دلچسپ ہیں کہ موت کچھ نہیں ہے بس اک دم کا سونا ہے۔ اس سونے سے جاگنے پر کیا ہوگا، یہ واضح نہیں کیا۔ لیکن اس موضوع پر میر کا مشہور شعر ہماری نظر میں ہے۔

مرگ اک مانگی کا وقفہ ہے
یعنی آگے چلیں گے دم لے کر

(دیوان اول)

(۴) مصرع ثانی میں روزمرہ کی برجستگی نے مکالماتی رنگ اور روانی پیدا کر دی ہے۔ گویا کوئی اہم بات نہیں، روزمرہ کی زندگی میں جہاں بہت سی کارروائیاں ہیں، ان میں مرنا بھی ہے۔ اس کے لئے نہ کوئی خاص تیاری کرنی ہے، اور نہ اس کے لئے کسی شور غل، ہوتن کی ضرورت ہے۔ بس بستر پر لیٹ لیجئے، سو جائیے یا مارجائیے۔ دونوں ایک ہیں۔

(۵) شعر کا مخاطب خود متکلم بھی ہو سکتا ہے، اور کوئی دوسرا شخص بھی۔ دونوں صورتوں میں زندگی کے گزر جانے، اور حیات گذشتہ کے بے لطف یا پرصوبت گزرنے پر کوئی افسوس نہیں، بلکہ ایک

قلندرانہ ظن اور بے پروا خرامی ہے۔

(۶) آخری بات یہ کہ صبح اور دم میں ضلع کا ربط ہے، کیوں کہ دم صبح اور صبح دم بولتے ہیں۔ سودا نے مضمون کو مختلف کر کے صبح اور رات کے تلازموں کو بڑی برجستگی سے بانٹ دیا ہے، لیکن ان کے یہاں میر کے شعر جیسی وسعت نہیں۔

سودا تری فریاد سے آنکھوں میں کئی رات
آئی ہے سحر ہونے کو تک تو کہیں مر بھی

۴۰۱/۲ یہ شعر تعریف سے مستثنیٰ ہے۔ جان کا جسم سے تنگ آ جانا معمولی مضمون ہے۔ روح قیدی ہے اور جسم قید خانہ، یہ مضمون صوفیوں سے ہماری شاعری میں آیا اور بہت مقبول ہوا۔ توقع نہیں ہوتی کہ اس میں کوئی نئی بات ممکن ہوگی۔ لیکن میر نے جسم کو ”ایک نوکری مٹی“ کہہ کر استعارے کی بلندی کو چھو لیا، اور سبک بیانی کا بھی کمال دکھا دیا۔ جسم چاہے کتنا ہی خوبصورت اور نازک ہو، لیکن ہے وہ بہر حال مٹی۔ لہذا استعارے میں مستعار منہ بالکل درست رہا اور جسم کی پوری تحقیر بھی کر دی۔ مستعار منہ یوں تو مستعار لہ سے قوی تر ہوتا ہے، لیکن یہاں اس کی قوت اسی بات میں ہے کہ وہ مستعار لہ (جسم) سے حقیر تر اور فروتر ہے۔ پھر مصرع اولیٰ میں جسم کو ”خاک“ کہہ کر مناسبت کا بھی پورا انتظام کر دیا۔ ورنہ مصرعے کی کئی شکلیں ممکن تھیں جن سے معنی ادا ہو جاتے ج

(۱) اب جان جسم کہنے سے تنگ آگئی بہت

(۲) اب جان جسم زار سے تنگ آگئی بہت

(۳) اب محنت بدن سے ہے جاں تنگیوں میں قید

وغیرہ۔ لیکن مناسبت کا لطف جاتا رہتا۔ اسی طرح چونکہ جان کو جسم میں قید فرض کرتے ہیں، اس لئے مصرع اولیٰ میں ”تنگ“ بھی مناسبت والا لفظ ہے۔

مٹی کی نوکری یا نوکری بھر مٹی کو ڈھونے کے پیکر میں مزدوری، اور خاص کر بیگار والی مزدوری (یعنی جس میں معاوضہ نہ ملے) کا تصور پیدا ہوتا ہے۔ روح جسم کو ڈھونے ڈھونے پھرتی ہے، اور ظاہر ہے کہ اس۔ روح کو کچھ حاصل نہیں ہوتا، اس لئے روح بیگار میں پکڑی گئی ہے۔ یہ مضمون مولانا نے روم

کا ہے، مشقوی (دفتر دوم) میں مولانا فرماتے ہیں۔

لیک بیگار تن پر استخوان
بدل عیسیٰ منہ تو ہر زماں
(لیکن ہڈیوں بھرے اس بدن کی بیگار تو
ہر وقت روح (= دل عیسیٰ) پر نہ لاد۔)

آتش نے میر (اور ممکن ہے مولانا روم) سے استفادہ کر کے خوب کہا ہے۔

اس مشقت سے اسے خاک نہ ہوگا حاصل
جاں عبث جسم کی بیگار لئے پھرتی ہے

استعارے کی ندرت، لہجے کی ڈرامائیت اور انشائیہ اسلوب کے باعث میر کا شعر آتش سے
بہت بڑھا ہوا ہے۔ لیکن آتش نے بھی لفظ ”خاک“ کو خوب استعمال کیا ہے، اور ان کا شعر میر کے مقابل
رکھا ضرور جاسکتا ہے۔ یگانہ نے بھی پیکر بدل کر تازہ بات کہی۔

یاس اب تنگ آ گئے اس تلخی پوشاک سے
جلدِ تن دھجیاں لینے کے قابل ہو گیا

۳۰۱/۳ مشق کی گلی کی خاک، یا وطن کی خاک، ہر چیز سے، حتیٰ کہ زرد و جاہر سے بھی بہتر ہے، یہ
مضمون بھی عام ہے۔ حضرت شاہ عبدالعلیم آسی نے اس مضمون کو منہائے کمال تک پہنچا دیا ہے۔

اے کہ گوئی تابش ہر ذرہ از تاب خوراست
مطلع نور خدا ہے ہر صنم خانے کی خاک

لیکن میر نے اپنے مخصوص طرز سے کام لیا ہے، کہ مضمون کو روزانہ زندگی کے قریب لا کر رکھ دیا
ہے۔ پاؤں خاک آلود ہوں تو ان کو دھونا فطری بات ہے۔ یہاں سے میر یہ مضمون پیدا کرتے ہیں کہ اگر
کوئے محبوب کی خاک سے پاؤں آلودہ ہوں تو پھر میں ان کو آب حیات سے بھی نہ دھوؤں۔ آب حیات
سے پاؤں دھونے کا خیال تو نیا ہے ہی، پیکر بھی خوب ہے، کہ آب حیات تو پینے کو نصیب نہیں ہوتا اور
یہاں اس سے پاؤں دھونے کی بات ہو رہی ہے!

اب مزید نکات ملاحظہ ہوں۔ ”دھوئے“ کے دو معنی ہیں۔ ایک تو یہی کہ خود سے مخاطب ہے
(ہم نہ دھوئیں) اور دوسرے معنی یہ کہ کسی اور کو مشورہ دے رہے ہیں کہ آب حیات سے بھی پاؤں نہ
دھوئے۔ دوسری بات یہ کہ پاؤں کے خاک آلودہ ہونے میں یہ کتنا یہ ہے کہ پاؤں میں جوتے نہیں ہیں،
گویا یہ عام بات ہے کہ لوگ ننگے پاؤں گلی گلی گھومتے رہتے ہیں۔ اور خاص کر عاشق تو معشوق کی گلی میں
ننگے پاؤں جاتا ہی ہے۔ تیسرے معنی یہ کہ ایک اصولی بات بیان کر رہے ہیں کہ جو پاؤں خاک کوئے
معشوق سے آلودہ ہوں ان کو آب حیات سے بھی نہیں دھوتے ہیں، کجا کہ معمولی پانی سے ان کو دھونے کی
بات ہو۔ پورے شعر میں عجب تمنائی کیفیت ہے۔ بنیادی طور پر شعر کیفیت کا ہے، لیکن معنی کی جہیں بھی
موجود ہیں۔ خوب کہا ہے۔

۴۰۲

شب گئے تھے باغ میں ہم ظلم کے مارے ہوئے
جان کو اپنی گل مہتاب انگارے ہوئے

پیار کرنے کا جو خواب ہم پہ رکھتے ہیں گناہ
ان سے بھی تو پوچھتے تم اتنے کیوں پیارے ہوئے

لیتے کروٹ ہل گئے جو کان کے موتی ترے
شرم سے سر در گریاں صبح کے تارے ہوئے

۴۰۲/۱ مطلع برائے بیت اور بے لطف ہے۔ گل مہتاب یا گل چاندنی سفید رنگ کا خوشبو دار موٹی پتھریوں والا پھول ہوتا ہے اور پتھریلی موٹی پتیوں والی جھاڑی پر کھلتا ہے۔ چونکہ یہ بہت کھلتا ہے اس لئے اس کی جھاڑی پر پوری بہار ہو تو لگتا ہے جگہ جگہ چراغ روشن ہیں۔ میر نے گل چاندنی / گل مہتاب کو معشوق کا استعارہ دیوان اول ہی کے ایک بہت بہتر شعر میں یوں کیا ہے۔

اس مہ کے جلوے سے کچھ تا میر یاد دیوے

اب کے گھروں میں ہم نے سب چاندنی ہے بوئی

پلیٹس میں ”گل چاندنی“ کے معنی ٹھیک لکھے ہیں، لیکن ”گل مہتاب“ درج نہیں کیا۔

”آصفیہ“ میں ”گل چاندنی“ کی تعریف درست نہیں لکھی، لیکن گل ”چاندنی“ کا مرادف ”گل مہتاب“ بھی درج کیا ہے۔ پھر ”گل مہتاب“ کا الگ سے اندراج نہیں کیا۔ ”نور اللغات“ میں دونوں درج ہیں۔

مزید ملاحظہ ہو ۱۰۵/۳۔

شعر زیر بحث میں خفیف سالحلف یہ ہے کہ چاندنی اور گل چاندنی دونوں کی خاصیت ٹھنڈی ہے، لیکن یہاں انھیں انگارا کہا ہے۔

۴۰۲/۲ یہ شعر بہت مشہور ہے، اور بجا طور پر مشہور ہے۔ اس کی شہرت کو پھیلانے میں خاصا بڑا حصہ حالی کا بھی ہے۔ انھوں نے ”مقدمہ“ میں اس شعر پر ایسی بحث لکھی ہے کہ آج سویرس کے بعد بھی اس پر اضافہ مشکل معلوم ہوتا ہے۔

سعدی کا شعر ہے۔

دوستاں منع کنندم کہ چرا دل بہ تو دادم

باید اول بتو گفتن کہ چنین خوب چرائی

(دوستوں نے مجھے منع کیا اور پوچھا کہ بھلا میں نے

تجھے دل کیوں دے دیا؟ پہلے تجھ سے تو پوچھتے کہ تو

اتنا حسین کیوں ہے؟)

حالی نے سعدی کا شعر لکھا ہے، پھر میر کا شعر نقل کیا ہے (انھوں نے میر کے مصرع اولیٰ میں ”پوچھتے“ کی جگہ ”پوچھنے“ لکھا ہے۔) اس کے بعد حالی کہتے ہیں: ”سعدی کے یہاں ”خوب“ کا لفظ ہے اور میر کے یہاں ”پیارے“ کا لفظ ہے۔ ظاہر ہے کہ خوب کا محبوب ہونا کوئی ضروری بات نہیں ہے، لیکن پیارے کا پیارا ہونا ضروری ہے۔ بس سعدی کے سوال کا جواب ہو سکتا ہے مگر میر کے سوال کا جواب نہیں ہو سکتا۔“ ظاہر ہے کہ حالی کی نکتہ آفرینی بھی ایسی ہے کہ اس کا جواب نہیں ہو سکتا۔ ۳۹۰/۲ پر ہم استفادے کی مشہور قسم ”ترجمہ“ کے بارے میں محمد حسین آزاد کا قول پڑھ چکے ہیں کہ کسی غیر زبان کے شعر کا ترجمہ شعری میں کرنا ”ایک دشوار صنعت“ ہے۔ حالی نے اس موضوع پر ”مقدمہ“ میں جو کلام کیا ہے وہ زیادہ دلچسپ ہے۔ حالی لکھتے ہیں: ”ایک زبان کے شعر کا عمدہ ترجمہ دوسری زبان کے شعر میں کرنا کوئی آسان بات نہیں ہے... جو شخص دوسری زبان کے شعر کو اپنی زبان کے شعر میں عمرگی کے ساتھ ترجمہ کرتا ہے، گو اس سے اس کی قوتِ تخیل کا کمال ثابت نہیں ہوتا، مگر وہ ایک دوسری لیاقت کا ثبوت دیتا ہے جو ہر ایک شاعر میں نہیں ہو سکتی۔“

حالی کا یہ خیال دلچسپ مگر محلِ نظر ہے کہ شعر کا ترجمہ شعر میں کرنے میں قوتِ متخیلہ کا کمال نہیں۔ یہ سوال بھی دلچسپ ہے کہ وہ ”دوسری لیاقت“ کون سی ہے جس کا ذکر حالی نے کیا ہے؟ شعری تراجم کے نظریات میں بڑا انقلاب ہمارے زمانے میں تب آیا جب رابرٹ لوکل (Robert Lowell) نے اپنے تراجم ”یا“ (تخلیقی تراجم) پر مشتمل مجموعہ ۱۹۶۱ء میں (Imitations) کے نام سے شائع کیا۔ پھر اس نے بودیئر کی نظموں کا تخلیقی ترجمہ ۱۹۶۹ء میں شائع کیا۔ اس وقت سے مغربی دنیا اس حقیقت سے دوبارہ واقف ہوئی کہ ترجمہ بھی پوری طرح تخلیقی اور تخیلاتی کاروائی ہے۔

اب میر کے شعر پر دوبارہ غور کرتے ہیں۔ اس مضمون کے سیاق میں لفظ ”پیارے“ کی مرکزی اور کلیدی اہمیت کا میر کو خوب احساس تھا۔ اسی لئے انھوں نے کوئی پچاس برس پہلے یہ مضمون پھر باندھا تو لفظ ”پیارے“ کو برقرار رکھا، اگرچہ شعر میں وہ ڈرامائیت نہیں رہی جو دیوانِ اول کے شعر میں تھی۔

ظہرے ہیں ہم تو مجرم نک پیار کر کے تم کو
تم سے بھی کوئی پوچھے تم کیوں ہوئے پیارے

(دیوانِ پنجم)

دیوانِ دوم میں میر نے شعر زیر بحث کے مضمون کو انتہائی کفایتِ الفاظ اور کنایاتی قوت کے ساتھ لکھا ہے۔

مہر افزا ہے منہ تمھارا ہی
کچھ غضب تو نہیں ہوا صاحب

افسوس کہ میر کے بہت سے اچھے شعروں کی طرح یہ شعر بھی کج قبولی میں رہا۔ ورنہ ”مہر افزا“ کی ترکیب اور مصرع ثانی کا کنایہ اچھے اچھوں کے لئے مایہِ افتخار ہیں۔ داغ نے میر کے اشعار (اور ممکن ہے حالی کے بھی بیان) سے فائدہ اٹھا کر اچھا شعر نکالا ہے۔

آہی جاتی ہے طبیعت لوٹ ہی جاتا ہے دل

کیوں بنا دی ہے خدا نے تیری صورت پیار کی

”پیار کی صورت“ کا فقرہ خوب ہے، لیکن مصرعِ اولیٰ میں ”لوٹ ہی جاتا ہے دل“ کی قوت

کے مقابلے میں ”آہی جاتی ہے طبیعت“ کا پھسپھسا پن ناگوار بھی ہے۔

۴۰۲/۳ اس شعر کے لطیف جنسی کنائے اور دونوں مصرعوں کے پیکر نزاکت اور حسن میں بے پناہ ہیں۔ کان میں موتیوں کی بالیاں پہنے ہوئے معشوق جب کروٹ بدلتا ہے تو رخساروں کی دھندلی چمک کا عکس موتیوں پر پڑتا ہے اور موتیوں کی دودھیا چمک تھوڑی اور روشن ہو جاتی ہے۔ اس منظر کو دیکھنے والا کوئی ایسا شخص بھی ہو سکتا جو اس کے ساتھ بستر پر سو رہا ہو، اور ایسا بھی ہو سکتا ہے جو محض دور سے اس کو دیکھ رہا ہے۔ موسم کا کنایہ بھی خوبصورت اور لطیف ہے کہ گرمی کے دن ہیں اور اس کے اعتبار سے لوگ آسمان کے نیچے کھلی چھت پر یا آنگن میں سو رہے ہیں۔ یہ دونوں باتیں اس لئے ثابت ہیں کہ مصرعِ ثانی میں صبح کے تاروں کے شرمندہ ہونے کا ذکر ہے۔ ظاہر ہے کہ تارے تب ہی شرمائیں گے جب وہ معشوق کے رخساروں اور اس کے کان کے موتیوں کے جھمک دیکھیں گے۔ اور یہ دیکھتا تب ہی ممکن ہے جب معشوق کھلے آسمان کے نیچے سو رہا ہو، جیسا کہ گرمی کے دنوں میں عام طور پر اس زمانے میں بھی ہوتا ہے۔

ان باتوں کو مدِ نظر رکھتے ہوئے اوپر بیان کردہ امکانات میں دوسرا امکان زیادہ قوی معلوم ہوتا ہے کہ دیکھنے والے نے لڑکی کو سوتے ہوئے دور سے دیکھا ہے۔ صبح کا ذب کی ہلکی ہلکی روشنی پھیل رہی ہے اور منظر کا کھلم کھلاؤ میں سویا نہیں ہے، یا اسے ٹھیک سے نیند نہیں آئی ہے۔ یہ تو ظاہر ہی ہے کہ شعر کا منظر بھی گھر کا ایک فرد ہے (مثلاً لڑکی اس کی بہن ہو سکتی ہے)۔ صبح کی نیم روشنی میں اپنے چنگ پر سے وہ لڑکی کو کروٹ بدلتے اور اس کے کانوں کے موتیوں کی جھمک دیکھتا ہے۔ صبح کی روشنی میں تاروں کی چمک چونکہ مدھم ہونا شروع ہو گئی ہے، اس لئے یہ تعلیل بہت خوب ہے کہ تاروں نے موتیوں کی چمک دیکھ کر شرم سے منہ چھپانے کے لئے ”سرد گر بیاں ہوئے“ کہنا بہت تازہ بات ہے، کیونکہ اس میں شرمندگی، منہ ڈھانپنے، اور شرم کے مارے غائب ہو جانے، ان سب باتوں کا اشارہ موجود ہے۔ پھر یہ کہ آسمان کو تاروں کا گریبان کہنا بھی مناسب ہے، کہ جس طرح نسان اپنے گریبان میں منہ چھپاتا ہے، ویسے ہی تارے بھی آسمان میں چھپ جاتے ہیں۔ مزید یہ کہ جس کو شرمندہ کرنا ہوا ہے بھی کہتے ہیں ”ذرا گریبان میں منہ ڈال کر دیکھو۔“ اس طرح ”سرد گر بیاں“ اور ”شرمندگی“ میں مناسبت بھی ہے۔ ”سرد گر بیاں

ہونا“ کے معنی ہیں ”سوچ میں ہونا، فکر و تردد میں ہونا۔“ غالب ج

ناطقہ سرگربیاں ہے اسے کیا کہئے

لہذا ”سردر گربیاں“ میں تاروں کے سرگربیاں ہونے، پریشان و متردد ہونے، یعنی معشوق کی گوہری بالیوں کا حسن دیکھ کر گھبرا جانے کا بھی اشارہ موجود ہے۔

یہ نکتہ بھی ملحوظ رہے کہ معشوق، جس کے رخساروں اور موتی کی بالیوں کا رنگ مل کر یوں دمک رہے ہیں، گورے رنگ کا نہیں، بلکہ اس سنہرے، چمکی رنگ کا ہے جس پر کچھ گفتگو ہم اور ۲/۱۷۱، ۳۵/۱ پر دیکھ چکے ہیں۔ رخسار اگر بالکل گورے ہوتے تو ان کے مقابل سفید دودھیا موتیوں کی چمک نمایاں ہی نہ ہوتی۔

”اردو لغت، تاریخی اصول پر“ میں ”سردر گربیاں ہونا“ ملا اور نہ ”سرگربیاں ہونا۔“ برکاتی نے ”سردر گربیاں ہونا“ کے معنی بلا حوالہ لکھے ہیں ”شرمندہ ہونا، گردن جھکا لیتا، خجل ہونا۔“ نیر کاوردی نے ”سردر گربیاں“ لکھ کر کہا ہے، ”دیکھئے ”سرگربیاں“ اور ذوق کا شعر دیا ہے۔ ”سرگربیاں“ کے معنی ”نور اللغات“ میں لکھے ہیں ”فکر اور اندیشے میں مبتلا، نادم، شرمندہ۔“ موخر الذکر دو معنی انھوں نے غالباً میر کا شعر دیکھ کر انداز سے لکھے ہیں۔ حقیقت یہ ہے کہ ”سرگربیاں“ اور ”سردر گربیاں“ الگ الگ محاورے ہیں۔ ”سرگربیاں“ کے معنی میں اوپر درج کر چکا ہوں۔ ”سردر گربیاں بردن / اردن / گردن“ کے معنی ہیں ”ختم کر دینا، ختم ہو جانا“ لہذا ”غائب ہو جانا“، (اشائز گاس۔) ظاہر ہے کہ یہی معنی میر کے شعر میں ہیں، کہ صبح کے تارے شرمندہ ہو کر چھپ گئے، غائب ہو گئے۔ ”نور اللغات“ کے بیان کردہ معنی کا اطلاق تو اس شعر پر ممکن ہی نہیں۔ برکاتی کے بیان کردہ معنی بھی غیر مناسب ہیں کہ جب شعر میں ”شرم سے“ کا فقرہ موجود ہے، تو پھر ”شرم سے سردر گربیاں ہونا“ کے معنی ”شرم سے شرمندہ ہونا“ کیوں کر ہو سکتے ہیں؟ ذوق کا جو شعر ”نور اللغات“ میں ”سردر گربیاں“ کی سند میں منقول ہے، اس سے بھی ”غائب ہونا، ناموجود ہونا“ کے ہی معنی نکلتے ہیں خود شعر کا مضمون بھی میر سے براہ راست مستعار ہے۔

حلقہ گیسو میں دیکھی کس کے رخسارے کی تاب

شب مہ ہالہ نشیں سردر گربیاں ہی رہا

میر کے شعر میں آخری نکتہ یہ بیان کرنا ہے کہ صبح کا تارا بہت روشن بھی ہوتا ہے، اور بہت جلد غروب بھی ہوتا ہے۔ اس اعتبار سے صبح کے تاروں کا شرم کے مارے چھپ جانا حسنِ تعلیل کو اور بھی مستحکم کرتا ہے۔ لیکن شعر اتنا نازک ہے کہ اتنا کچھ کہنے کے بعد بھی اس کے جادو کا بیان مجھ سے نہ ہو سکا۔ بس دیوانِ پنجم کا ایک شعر آپ کو سنائے دیتا ہوں۔

گر پڑیں گے ٹوٹ کر اکثر ستارے چرخ سے

مل گیا جو صبح کو گوہر کسی کے کان کا

مضمون کی مشابہت کے باوجود وہ بات یہاں نہیں ہے، کیونکہ پیکروں میں کوئی خاص لطف نہیں۔ ہاں لفظ ”کسی“ کی لطافت اور بلاغت لائقِ داد ہے۔

۴۰۳

کرے کیا کہ دل بھی تو مجبور ہے
زمین سخت ہے آسمان دور ہے

تمناے دل کے لئے جان دی
سلیقہ ہمارا تو مشہور ہے

بہت سعی کرے تو مر رہے میر
بس اپنا تو اتنا ہی مقدور ہے

۴۰۳/۱ مطلع بظاہر سادہ ہے۔ لیکن اس میں ایک دلچسپ ابہام بھی ہے کہ دل کے کیا کرنے یا نہ کرنے کے بارے میں گفتگو ہو رہی ہے؟ ایک امکان یہ ہے کہ موضوع گفتگو یہ معاملہ ہے کہ دل مصیبت اٹھا رہا ہے، رنج و تعب برداشت کر رہا ہے۔ لیکن موت نہیں اختیار کر رہا ہے۔ یعنی عاشق تکلیف اٹھا کر جینے کو موت پر ترجیح دے رہا ہے۔ یہ عقلی اور عملی اعتبار سے درست رویہ ہے، لیکن عاشق کے مرتبے کے منافی بھی ہے۔ اس لئے اس کے دفاع میں کہا جا رہا ہے کہ کیا کریں، موت تو آتی نہیں۔ زمین سخت نہ ہوتی تو اس میں سما جاتے، آسمان دور نہ ہوتا تو وہیں جا کر چھپ جاتے۔ اب تو یہی ہے کہ مجبوراً دکھ کی زندگی گزاریں گے۔ اس استدلال کی دنیا داری ظاہر ہے، لیکن ممکن ہے اس میں زیر زمین طنز بھی ہو۔ یعنی شکم بظاہر دل کا دفاع کر رہا ہے، لیکن دراصل وہ اس پر فیس رہا ہے، اس کو نگاہ حقارت و استہزاء سے دیکھ رہا ہے، کہ اسی بوہتے پر عشق کرنے چلے تھے۔ موت سے ڈرتے ہو اور زندگی سے چپکے ہوئے ہو، اور بہانہ یہ کر رہے ہو کہ مجبور ہی ہے، کیا کریں۔ موت بھی تو نہیں آتی۔ دوسرا امکان یہ ہے کہ دل نے اب ٹھان لی

ہے کہ موت نصب نہیں ہوتی، اور معشوق بھی نہیں ملتا، تو اب معشوق کے دامن کو حریفانہ کھینچیں گے اور قسمت آزمائیں گے۔

معشوق کے دامن کو حریفانہ کھینچنے کا مضمون اس قدر دور از کار نہیں ہے جتنا بظاہر معلوم ہوتا ہے، کیونکہ اگر چہ اسے غالب نے مشہور کیا، لیکن یہ یہ میر کا مضمون۔ چنانچہ دیوان اول ہی میں ہے۔

کس دن دامن کھینچ کے ان نے یار سے اپنا کام لیا
مدت گذری دیکھتے ہم کو میر بھی اک ناکارہ ہے

۴۰۳/۲ ”سلیقہ“ میر نے کئی بار استعمال کیا ہے، مثلاً ملاحظہ ہو ۱۶/۱ اور ۳۹۱/۲۔ ”سلیقہ“ کے اصل معنی ”سرشت، طبیعت“ ہیں، لیکن اردو میں یہ ”خوش اسلوبی“، ”کسی کام کے کرنے کا صحیح طریقہ“، اور خاص کر کم محنت میں زیادہ کام کر لینا کے فن کا مفہوم دیتا ہے۔ یعنی ”خوش سلیقگی“ اور ”سلیقہ“ تقریباً ہم معنی ہیں۔ پھر اس سے ”ہنر“ یا ”باہنری“ کا مفہوم بھی نکلتا ہے، مثلاً قائم کا شعر ہے۔

میں اس سلیقے سے دل کا مزہ تمام لیا
کہ مویہ موئے بدن سے سناں کا کام لیا

میر کے زیر بحث شعر میں سب معنی، جو اوپر مذکور ہوئے، بر عمل ہیں۔ ”سرشت، طبیعت“ کے معنی لئے جائیں تو مضمون زیادہ دلچسپ ہو جاتا ہے۔ ہماری طبیعت و سرشت تمام دنیا میں مشہور ہے، کہ ہم نے دل کی مراد حاصل کرنے کے لئے اتنی سعی و جدوجہد کی کہ اس میں اپنی جان ہی دے دی۔ یا پھر یہ کہ جب ہمیں اپنی تمناے دل نہ ملی تو ہم نے جان دے دی۔ ”سلیقہ“ بمعنی ”خوش اسلوبی“ رکھیں تو مضمون یہ بنتا ہے کہ ہم نے کسی حقیر، چھچھورے مقصد کے لئے نہیں، بلکہ تمناے دل کے لئے جان دی۔ یعنی ہمارا جینا اور ہمارا مرنا، دونوں بڑی خوش اسلوبی سے تھا۔

شعر کے لہجے میں غیر معمولی وقار اور خود اعتمادی اور طمانیت ہے۔ سام میرزا کا شعر یاد آتا ہے۔

حاصل عمر شمار وہ یارے کردم
شادم از زندگی خویش کہ کارے کردم
(میں نے اپنی عمر کے حاصل کو کسی معشوق

کی راہ میں ٹار کر دیا۔ میں اپنی زندگی
سے خوش ہوں کہ یہاں میں نے کچھ کام
تو کیا۔

۴۰۳/۳ ”مقدور“ کا لفظ بھی میر نے کئی بار استعمال کیا ہے، مثلاً ۳۲/۱ اور ۳۷/۳۔ لیکن یہاں اس کی
شان نزاعی ہے۔ مقدور بہت تنگ ہے، اس کا ثبوت یہ ہے کہ ہم اپنی جان ہی جان آخریں کے سپرد کر سکتے
ہیں۔ وہ مجبوری بھی کیا مجبوری ہوگی اور وہ تنگی بھی کیا ہوگی جس کی دسترس موت تک ہو۔ اس قول محال میں
ایک طنز کی کیفیت ہے جو ۴/۵ کی یاد دلاتی ہے اور شعر کو خود ترجمی سے محفوظ رکھتی ہے۔ جیسا کہ میں پہلے کہہ
چکا ہوں، کیفیت کے شعر کو خود ترجمی اور / یا جذباتیت کا خطرہ بہت رہتا ہے۔ جذباتیت
(Sentimentality) سے مراد ہے شعر میں جو جذبہ یا تجربہ (= مضمون) بیان کیا گیا ہے، اس کے
مقابلے میں الفاظ زیادہ پر جوش رکھے گئے ہوں۔ یعنی بات بگنی ہو، لیکن اسے شاعر نے غیر ضروری شدت
کے ساتھ بیان کیا ہو۔ مثلاً اس شعر میں جذباتیت ہے، فانی بدایونی۔

یاس جب چھائی امیدیں ہاتھ مل کر رہ گئیں
دل کی بنیضیں چھٹ گئیں اور چارہ گر دیکھا کئے

مصرع اولیٰ میں تکرار ناروا ہے۔ پھر، امیدوں کا ہاتھ مل کر رہ جانا، دل کی بنیضوں (بنیض بھی
نہیں) کا چھٹ جانا، چارہ گروں کا (مجبوری سے) دیکھا کرنا یہ سب ضرورت سے زیادہ لغائی ہے، اور
مضمون صرف اتنا کہ ناامیدی چھا گئی، دل کی دھڑکن رک گئی اور چارہ گروں سے کچھ نہ ہوا۔ شعر سے زیادہ
یہ کسی کم پڑھی لکھی بیوہ کا مین لگتا ہے۔ میر کے شعر سے مقابلہ کریں تو بات صاف ہو جاتی ہے، کہ دردناک
مضمون کو بھی وقار اور طنز و تمکین کے ساتھ بیان کر سکتے ہیں۔ فانی عام حالات میں ایسے شاعر تھے، لیکن
کنز و لحوں میں وہ پلپے پن اور خود ترجمی کا شکار ہو جایا کرتے تھے۔ زمانے کا مذاق ایسا بگڑ چکا تھا کہ خود ترجمی
والے اشعار کو لوگ پر وقار، اور درد مندی سے مملو سمجھتے تھے۔ لوگوں کا خیال تھا کہ۔

فانی دو اے درد جگر زہر تو نہیں

کیوں ہاتھ کا پتہ ہے مرے چارہ

جیسے شعر میر کی روایت کے شعر ہیں۔ حالاں کہ میر کو اس طرح کے خود کو ڈرامائی انداز میں پیش کرنے
(Self Dramatisation) اور سامع / قاری کی ہمدردی حاصل کرنے کی سلیبانہ کوششوں سے دور کا
واسطہ نہیں۔ ان کے یہاں تو کم مقدوری یہ تھی کہ اپنی جان دے دیں۔ اور مقدور وہ تھا جیسا ۱/۳۷ پر کہا
ہے۔

ہمت اپنی ہی تھی یہ میر کہ جوں مرغ خیال
اک پر افشانی میں گزرے سر عالم سے بھی

اب میر کے شعر زیر بحث پر تھوڑا اور غور کرتے ہیں۔ ”سعی“ کے اصل معنی ہیں ”دوڑنا۔“
(ملاحظہ ہو ۳۵۲/۱) لہذا ”سعی“ اور ”رہنے“ میں ضلع کا پر لطف ربط ہے۔ یہ بھی ملحوظ رہے کہ حضرت
باجرہ نے جب سعی کی تھی (جس کی یاد میں حاجیان حرم بھی صفا اور مردہ پہاڑیوں کے درمیان دوڑتے
ہیں) تو ان کو پانی کی شکل میں زندگی عطا ہوئی تھی اور انھیں اور ان کے بچے کو اللہ نے پیاس کی موت سے
بچالیا تھا۔ اس پس منظر میں سعی کے نتیجے میں مر رہنے کا مضمون مزید طنز کا حامل ہے۔

گذشتہ شعر (۴۰۳/۲) کو زیر بحث شعر سے ملا کر پڑھیں تو یہ شعر ۴۰۳/۲ کی تفصیل اور تفسیر
معلوم ہوتا ہے، لیکن یہ دونوں شعر بالکل الگ الگ ہیں اور ان کے بیچ میں کئی شعر اور ہیں جو انتخاب
میں نہ آ سکے۔

۴۰۴

اب میر جی تو اچھے زندیق ہی بن بیٹھے
پیشانی پہ دے قشقہ زناں پہن بیٹھے

عریاں پھریں کب تک اے کاش کہیں آکر
تہ گرد بیاباں کی بالائے بدن بیٹھے

پیکان خدنگ اس کا یوں سینے کے اودھر ہے
جوں مار سیہ کوئی کاڑھے ہوئے پھن بیٹھے

۴۰۴/۱ دلچسپ شعر ہے، گو معنی کے لحاظ سے کوئی خاص بات نہیں۔ روزمرہ کی سطح پر ”اچھے“ کا لفظ خوب ہے۔ یہاں اس کے کوئی معنی نہیں، سوائے اس کے کہ طغیہ خطاب میں زور پیدا کرنے کے لئے اسے استعمال کیا گیا ہے۔ مثلاً ہم کہتے ہیں ”آپ اچھے شاعر ہیں کہ قافیہ ردیف نہیں پہچانتے۔“ ”اچھے“ کو زندیق کی صفت بھی فرض کر سکتے ہیں، کہ میر جی اب اچھے (اعلیٰ معیار کے) زندیق بن بیٹھے ہیں۔ لیکن اس صورت میں زور کم ہو جاتا ہے۔

اس مضمون پر نہایت مشہور شعر دیوان اول ہی میں یوں ہے۔

میر کے دین و مذہب کو اب پوچھتے کیا ہوا ان نے تو
قشقہ کھینچا دیر میں بیضا کب کا ترک اسلام کیا

ڈرامائیت اور روانی کے لحاظ سے دونوں شعر برابر ہیں، ہاں ”ترک اسلام کیا“ والے شعر میں انشائیہ اسلوب کے باعث تناؤ زیادہ ہے۔ یہ سوال غور کرنے کے لائق ہے کہ اگر ذریعہ بحث شعر شروع

کلیات میں ہوتا تو کیا اتنا ہی گناہ ہوتا جتنا اس وقت ہے؟ مزید ملاحظہ ہو ۴۲۰/۲۔

۴۰۴/۲ عریاں تہی پرود نہایت عمدہ شعر ۲۵۳/۳ اور ۲۶۰/۲ پر گزر چکے ہیں، لیکن اس شعر کی شان ہی زالی ہے۔ سب سے پہلے تو یہ لطف ملاحظہ ہو کہ عریانی کا تدارک لباس نہیں، بلکہ بدن پر گرد کی تہ ہے۔ یعنی یہ بات فطری اور معمولہ ہے کہ شکلم (اور اس جیسے دوسرے لوگ) لباس نہیں پہنتے، بلکہ اگر انھیں تن ڈھکنا بھی ہو تو اس قدر آوارہ گردی کرتے ہیں اور اس قدر خاک اڑاتے ہیں کہ وہی گرد جسم پر جم کر ان کی ستر پوشی کرتی ہے۔ اس پر دوسرا نکتہ یہ ہے کہ عریانی سے تنگ آ کر دعا کر رہے ہیں کہ کہیں سے گرد بیاباں اڑ کر آئے (مثلاً کوئی طوفان آئے، یا ہم کسی ایسے خطہ بیابان میں پہنچ جائیں جہاں خاک ہی خاک ہو) تاکہ ہماری ستر پوشی ہو سکے۔

دیوان اول ہی میں میر نے اس مضمون کو ذرا بدل کر یوں کہا ہے۔

عریاں تہی کی شوخی دشت میں کیا بلا تھی

تہ گرد کی نہ بیٹھی تا تن کے تم چھپاؤں

اس شعر میں صرف ایک انشائیہ فقرہ ہے (کیا بلا تھی)، جب کہ ذریعہ بحث شعر پورا انشائیہ ہے۔

اس باعث شعر ذریعہ بحث میں ڈرامائیت زیادہ ہے۔ راسخ عظیم آبادی نے میر سے مستعار لے کر کہا ہے۔

دشت میں کہاں مجھ کو ہوش اپنے بدن کا تھا

تہ گرد بیاباں کی جامہ مرے تن کا تھا

میر اور راسخ دونوں کے اشعار شور انگیز ہیں، لیکن میر کے دعائیہ تمنائی لہجے نے ان کا شعر بلند تر

کر دیا ہے۔ راسخ کے شکلم نے گرد بیاباں سے ستر پوشی کی ہے، لیکن اس کی وجہ دشت اور بے خیالی ہے۔

اس کے برخلاف میر کا شکلم گرد بیاباں سے ستر پوشی کو لباس پوشی کا فطری اور مرغوب طریقہ سمجھتا ہے۔ اس

کا جنون واقعی جنون ہے، راسخ کے شکلم کا جنون ایک گزرتی ہوئی کیفیت ہے۔

۴۰۴/۳ تشبیہ میں ڈرامائیت ہے اور جس موقع پر یہ لائی گئی ہے، وہاں کے لئے یہ بہت غیر متوقع

بھی ہے۔ بیکر بھی خوب ہے، کہ تیر سینے پر لگا اور اس کا پھل سینے کے پار ہو کر دوسری طرف نکل آیا۔ تیر

کے پیکان کو کالے سانپ کا پھن کہنا کئی لحاظ سے مناسب ہے۔ اول تو رنگ، کہ تیر بھی سیاہ رنگ کا ہوتا ہے۔ دوم تیر کا زخم ٹنک ہوتا ہے، گوار کے زخم کی طرح فراخ نہیں ہوتا۔ غالب نے اپنے ایک شعر کی شرح بیان کرتے ہوئے لکھا ہے کہ زخم تیر کی خوبی اس بات میں ہوتی ہے کہ وہ رخنے جیسا ٹنک ہوتا ہے۔ سانپ کے کانٹے کا زخم بھی جلد میں دو ننھے ننھے رخنوں کی طرح ہوتا ہے۔ پھر سانپ کا سر اور اس کا پھن ٹکون کی شکل پر ہوتے ہیں۔ وہی شکل تیر کے پھل (پیکان) کی ہوتی ہے۔ مولوی ظفر الرحمن دہلوی کی ”فرہنگ اصطلاحات پیشہ وراں“ (جلد دوم) سے معلوم ہوتا ہے کہ بعض طرح کے پیکانوں کے دونوں طرف ٹوک دار خار لگے ہوتے ہیں (انھیں ”پرا“ اور پرے والے تیروں کو ”پر یلا“ کہتے ہیں)۔ ان خاروں کے باعث پھل کی شکل سانپ کے پھن سے اور بھی مشابہ ہو جاتی ہے۔ ان مشابہتوں کی بنا پر تیر کے پھل کو سانپ کے پھن سے تشبیہ دینا نہ صرف کامیاب ہے بلکہ تشبیہ مرکب کا اعلیٰ نمونہ بھی ہے۔

مہ و شاں پوچھیں نہ نک ہجراں میں گر مر جائیے
اب کہو اس شہر نا پر ساں سے کیدھر جائیے

۴۰۵/۱ بظاہر تو اس شعر میں ”شہر نا پر ساں“ کی تازہ ترکیب کے سوا کچھ نہیں، لیکن ذرا غور کریں تو معلوم ہوتا ہے کہ اس کا مضمون بھی بہت تازہ ہے۔ مشکلم/عاشق کسی اجنبی شہر میں ہے، ظاہر ہے کہ وہاں وہ اپنے معشوق سے بہت دور ہے۔ اب ہونا تو یہ چاہئے تھا کہ وہ معشوق کی یاد میں آجیں بھرتا اور صدمہ ہجر سے مرہا، یا قریب بہ مرگ ہوتا۔ لیکن ہو یہ رہا ہے کہ اسے تنہائی اور کس میری کا غم زیادہ ہے۔ اس کو تنہا ہے کہ اس شہر کے مہ و ش (خوب صورت لوگ) اس کی بات پوچھیں، یا کم سے کم اس وقت تو اس کی بات ضرور ہی پوچھیں جب وہ صدمہ ہجر سے مر رہا ہو۔ لیکن اس شہر کے حسین اتنے سنگ دل ہیں کہ انھیں عاشق مجبور کے مرنے جینے کی ذرا فکر نہیں۔ دوسرے مصرعے میں مضمون کا ایک اور تازہ پہلو سامنے آتا ہے، کہ مشکلم/عاشق بجائے دشت و صحرا کے اس شہر نا پر ساں میں بے یار و غم گسار ہے۔ ہونا تو یہ چاہئے تھا کہ وہ یہاں کے سردمہر لوگوں کو ان کے حال پر چھوڑ کر کسی دشت کی راہ لیتا، لیکن ہو یہ رہا ہے کہ وہ شہر کے مہ و شوں کی شکایت بھی کر رہا ہے اور یہ بھی کہہ رہا ہے کہ اب میں یہاں سے کہاں جاؤں؟ اس سے ہم یہ نتیجہ تو نکال سکتے ہیں کہ مشکلم/عاشق بدرجہ مجبوری اپنے شہر/معشوق سے الگ ہو کر یہاں آیا ہے، اور اس کا کوئی دوسرا ثور ٹھکانا نہیں۔ لیکن ہم اس کے ہر جائی پن (یا روحانی کمزوری) پر انگشت نما ہوئے بغیر بھی نہیں رہ سکتے کہ وہ مجبور ہے، لیکن وہ تنہا وصال محبوب میں نہیں، بلکہ تنہا و التفات معشوقان غیر میں مبتلا ہے۔

”شہر نا پر ساں“ کے دو معنی ہیں۔ (۱) نا پر س لوگوں (نہ پوچھنے والے لوگوں) کا شہر اور (۲) وہ

شہر جو ناپرساں (نہ پوچھنے والا، بے مروت) ہے دونوں صورتوں میں متکلم کے لہجے کی چالاکی جو معصومیت کی نقاب اوڑھے ہوئے ہے، بہت دلچسپ ہے۔

محمد حسین جاہ نے ”طلسم ہوشربا“ جلد اول میں ایک شہر کا ذکر کیا ہے جس کا نام شہر ناپرساں ہے۔ اغلب ہے کہ یہ نام انھوں نے میر سے ہی حاصل کیا ہو۔ شہر کا جو بیان انھوں نے کیا ہے اس میں انگریزی عملداری پر زبردست طنز ہے۔ یہ بھی ممکن ہے کہ یہ ان کی اپنی اختراع ہو، کیونکہ داستان امیر حمزہ کی وسیع و عریض جلدوں میں انگریزوں کے تئیں حقارت، یا ان پر طنز یہ نکتہ چینی کے پہلو بھی کہیں کہیں مل جاتے ہیں۔ بہر حال، ”شہر ناپرساں“ کا حال حسب ذیل ہے:

اسد نے کہا۔ ”اس شہر کا نام کیا ہے؟“ کہا،
شہر ناپرساں اسے کہتے ہیں اور کاغذ کے روپے
(یہاں) چلتے ہیں۔ ”یہ کہہ کر اس نے اپنے غلے
سے ایک روپیہ نکال کر دکھایا کہ یہ سکے یہاں چلتا
ہے۔ شہر ادے نے دیکھا کہ کاغذ کے پرچے پر تصویر
ایک بادشاہ کی بنی ہے۔ دوسری طرف اس کاغذ کے
کچھ نقش و نگار ہیں۔ حلوائی نے کہا: ”ایسا ہی روپیہ دو
تو سودا ملے، ورنہ اپنا راستہ لو۔“ اس نے جب یہ کلام
سنا، وہاں سے دوسری دکان پر آیا اور چاہا کہ کچھ سودا
لے۔ وہاں بھی یہی جواب پایا، اسد بھوکا تھا، از حد
غصے میں آیا اور کہا آخر تو اس شہر کو ناپرساں کہتے ہیں،
کوئی پوچھنے والا نہیں، تم بھی بازار لوٹ لو۔ تمام شہر
میں غدر کر دو۔

(طلسم ہوشربا، جلد اول صفحہ ۶۵)

ایک طرح سے دیکھئے تو میر کے مصرع جانی کا جواب اس اقتباس میں ہے۔ حیرت ہے

انگریزی حکومت نے داستان کے اس حصے پر کوئی پابندی نہ لگائی۔ بہر حال، ”شہر ناپرساں“ کے ایک اور
معنی اس اقتباس کے ذریعہ سمجھ میں آئے، کہ وہ شہر، جہاں کوئی پوچھ گچھ نہ ہوتی ہو جس کا جو جی چاہے کرتا
پھرے۔ ان معنی کی روشنی میں میر کا شعرا ایک اور ہی طرح کے طنز کا حامل ہو جاتا ہے کہ وہ شہر، جس میں کسی
کام پر پوچھ گچھ نہ ہوتی ہو، اس کے مددش جو چاہیں کریں، اور وہاں ہمارا متکلم عاشق جو چاہے کرے،
مرے یار سوا ہو، کوئی پوچھنے والا نہیں۔

۴۰۶

غالب کہ یہ دل خستہ شب بھر میں مر جائے

یہ رات نہیں وہ جو کہانی میں گذر جائے

یا قوت کوئی ان کو کہے ہے کوئی گل برگ

تک ہونٹ ہلا تو بھی کہ اک بات ٹھہر جائے

مت بیٹھ بہت عشق کے آزرده دلوں میں

نالہ کو مظلوم کا تاثیر نہ کر جائے

اس ورطے سے تجھ جو کوئی پہنچے کنارے

تو میر وطن میرے بھی شاید یہ خبر جائے

۴۰۶/۱ یہ مضمون بابا نصیری گیلانی کا ہے، اور میر کے مطلقے کا مصرع ثانی بابا گیلانی کے مصرع ثانی کا مکمل ترجمہ ہے۔

بے خوابم زبیر در مرگ می زند

ایں نیست آن ہے کہ بہ افسانہ بگذرد

(بھر میں میری بے خوابی موت کا دروازہ کھٹکھٹا

رہی ہے۔ یہ ایسی رات نہیں جو کہانی کہنے میں

گذر جائے۔)

نصیری کے شعر میں نیند نہ آنے کی بیماری (insomnia) کا اشارہ خوب ہے۔ نیند لانے کے لئے مریض کو کہانی سنانا پرانے زمانے میں عام اور مشہور بات تھی۔ میر کے مقابلے میں نصیری کے شعر میں افسانہ خوانی کا جواز بہتر اور لطیف تر ہے، کہ صدمہ ہجر کے باعث نیند نہیں آ رہی ہے۔ میر کے مطلقے میں ہجر کا ذکر تو ہے، لیکن ہجر کی بے خوابی کا نہیں۔ لہذا اس مضمون کی حد تک نصیری کا شعر میر کے شعر سے بہتر ہے۔ لیکن میر کے یہاں کچھ مزید چیزیں ہیں، جب کہ بابا نصیری کے شعر میں کوئی نہ نہیں۔ مندرجہ ذیل نکات ملاحظہ ہوں:

(۱) میر کے شعر کا متکلم مبہم ہے۔ ممکن ہے واحد غائب کا ذکر متکلم نے اپنے ہی بارے میں استعمال کیا ہو، جیسا کہ بعض اوقات زور دینے کے لئے، اور خاص کر خطوں وغیرہ میں ہوتا ہے۔ ممکن ہے دو شخص کسی تیسرے کے بارے میں گفتگو کر رہے ہوں۔ ممکن ہے کوئی ایک شخص کسی اور کے بارے میں کہہ رہا ہو۔ مثلاً متکلم طبیب یا چارہ ساز ہے اور جس کے بارے میں وہ بات کر رہا ہے وہ مریض عشق ہے اور متکلم کو اس کے علاج کے لئے بلایا گیا ہے۔

(۲) ”دل خستہ“ کہہ کر مریض عشق کی موت کا امکان فراہم کر دیا ہے۔ اسی طرح ”شاید“ کی جگہ ”غالب“ کہہ کر اس امکان کو مستحکم کیا ہے۔

(۳) مصرع ثانی کو شب بھر کی تعریف کہہ سکتے ہیں۔ یعنی وہ رات جو کہانی کہنے سے نہ کٹے، اسے شب بھر کہتے ہیں۔

(۴) کہانی سے غم بھر کا علاج نہ ہوگا۔ بس یہ امید ہو سکتی ہے کہ یہ رات (جو مریض پر شاید بہت بھاری ہے) جوں توں کر کے کٹ جائے۔ اسی لئے شعر میں مریض کے صحت مند ہونے کا نہیں، بلکہ رات گزار لینے کا تذکرہ ہے۔

۴۰۶/۲ معشوق کے ہونٹوں کو یا قوت اور گلبرگ کہنے کے مضمون پر ملاحظہ ہو ۴۵/۲ جہاں ہونٹوں کے حسن کو ایک معصوم تحیر کے ساتھ بیان کیا ہے۔ شعر زیر بحث میں ایک چالاک معصومیت ہے جس سے ابن انشا نے بھی فیض حاصل کیا ہے۔

کل چودھویں کی رات تھی شب بھر رہا چہ چا ترا
کچھ نے کہا وہ چاند ہے کچھ نے کہا چہرہ ترا

فرق یہ ہے کہ میر کے شعر میں رعایتوں کا انتظام زیادہ ہے۔ مصرع اولیٰ میں ”کہے“ کی رعایت سے مصرع ثانی میں ”بات“، اور پھر مصرع ثانی میں ہی ”ہونٹ ہلا“ کی رعایت سے بات کا ضمیر جانا، اور پھر جس شے (لب معشوق) کی نوعیت پر بحث ہے، اسی کو حکم ضمیرا کر کہنا کہ تو اپنے ہونٹ ذرا ہلا، یہ سب نہایت لطیف رعایتیں ہیں۔ پھر ہونٹ ہلانے میں نکتہ یہ ہے کہ اگر یا قوت ہے یا گلبرگ ہے، تو وہ ہونٹوں کی طرح ہلے گا بھی نہیں۔ لہذا اگر ہونٹ ہل گئے تو آپ سے آپ ثابت ہو جائے گا کہ یہ یا قوت یا گلبرگ نہیں، بلکہ ان سے بڑھ کر کوئی چیز ہیں۔ واضح رہے کہ ”ہونٹ ہلنا“ اور ”ہونٹ ہلانا“ دونوں میں مجرد حرکت کے بھی معنی ہیں اور بولنے کے بھی معنی ہیں۔ بہادر شاہ ظفر۔

گزرتے ہیں تجھے اظہار دعا کے گماں
مرا جو ہونٹ بھی اے بد گمان ہلتا ہے

لہذا میر کے شعر میں ”تجھ ہونٹ ہلا تو بھی“ میں گفتگو کا کنایہ بھی ہے اور محض ہونٹ ہلانے (مثلاً مسکرانے) کا بھی کنایہ ہے۔

۳۰۶/۳ یہ بھی بہت تازہ مضمون ہے، اور یہ اسلوب بھی خوب ہے کہ مظلوم کے نالے کی تاثیر کو بہم چھوڑ دیا اور بتایا نہیں کہ وہ تاثیر کیا ہوگی۔ اس طرح جو امکانات پیدا ہوئے ان میں یہ بھی ہے کہ شاید کسی رقیب کے نالے کا اثر معشوق کے دل پر ہو جائے اور اس طرح رقیب کی مطلب بر آری ہو لیکن شکلم منہ تنکرا رہ جائے۔ ایک امکان یہ بھی ہے کہ شعر طرزیہ ہو۔ یعنی معشوق واقعی کبھی مظلوموں کی طرف متوجہ ہوتا ہو، اور طعن کے طور پر اس سے کہا جا رہا ہو کہ ارے میاں ان مظلوموں کے درمیان مت اٹھنا بیٹھنا، کہیں ان کی آہ کا تم پر اثر نہ ہو جائے۔ مثلاً کوئی شخص جو ہم سے نہ ملتا ہو، ہم اس سے کہتے ہیں ”ہاں صاحب آپ ہم غریبوں کے گھر نہ آئیں تو اچھا ہے، کہیں آپ کو چھوت نہ لگ جائے، یا آپ کی جوتیاں میلی نہ ہو جائیں۔“ وغیرہ۔ ایک امکان یہ بھی ہے کہ معشوق اس قدر معصوم یا فکر و لحاظ سے اس قدر عاری (thoughtless) ہو کہ اسے معلوم ہی نہ ہو کہ میں جن لوگوں سے مل جاؤں

رہا ہوں ان میں عشق کے مارے بھی ہیں۔ یعنی معشوق ابھی اس بات سے بے خبر ہے کہ میں درجہ معشوقی پر فائز ہو گیا ہوں۔

مضمون کا یہ پہلو بھی تازہ ہے کہ آرزوہ دل لوگوں کے نالے میں چھوت کی سی کیفیت ہے، کہ معشوق اگر ان سے ربط ضبط رکھے گا تو اس پر بھی نالے کا اثر ہو جائے گا۔ اگر یہ سوال ہو کہ معشوق کا آرزوہ دل ان عشق سے ملنا جلنا کیا ضروری ہے؟ تو اس کا ایک جواب تو یہی ہے کہ ابھی خود معشوق کو معلوم نہیں کہ میں معشوق ہوں، لہذا وہ ان سے کھلے اور معصوم دل سے ملتا ہے۔ دوسرا جواب یہ ہے کہ معشوق کو اس بات میں لطف آتا ہے کہ وہ اپنے زخمیوں اور شکاروں سے ملے، جیسا کہ غالب کے شعر میں ہے۔

انھیں منظور اپنے زخموں کا دیکھ آنا تھا
اٹھے تھے سیر گل کو دیکھنا شوخی بہانے کی
عرفی نے میر سے ملتا جلتا مضمون خوب باندھا ہے، کچھ عجیب نہیں کہ عرفی کا شعر میر کے ذہن میں رہا ہو۔

بہ نالہ نرم نہ سازم دلت ازاں ترسم
کہ نالہ دگرے در دل تو کار کند
(میں اپنی آہ و فغاں سے تیرا دل نرم نہیں کرتا، کیونکہ
ڈرتا ہوں کہیں ایسا نہ ہو کہ جب تیرا دل نرم ہو جائے
تو کسی اور کا نالہ اس پر اثر کر جائے۔)

عرفی کے یہاں اس کی مخصوص نازک خیالی ہے، میر نے حسب معمول آسمان کو زمین پر اتار دیا ہے۔ میر کے یہاں روانی بھی عرفی سے زیادہ ہے۔ لیکن عرفی کے یہاں خود اعتماد پر ادا کی اچھی ہے کہ اگر میں چاہوں تو اپنے نالوں سے تیرا دل نرم کر دوں۔

۳۰۶/۴ مظلومی کی موت یا بے کسی کی موت کی خبر گھر والوں تک جائے یہی مضمون میر نے کئی بار باندھا ہے۔ بعض اشعار ۳۹۷/۲ پر ملاحظہ ہوں۔ پھر یہ شعر بھی ہے۔

کس کو خبر ہے کشتی تباہوں کے حال کی
تختہ مگر کنارے کوئی بہ کے جا گئے

(دیوان دوم)

سمندر کے مضامین سے میر کے شغف کا ذکر ہم پہلے بھی پڑھ چکے ہیں (۲/۵۳، ۲۰۹/۲۰۹) اور آئندہ بھی پڑھیں گے۔ میر نے سمندر کبھی نہ دیکھا تھا، اس کے باوجود طوفان اور تلاطم اور غرقابی پر مبنی اسنے زبردست پیکروں پر ان کی دسترس غیر معمولی تخیلاتی کارگزاری اور تخلیقی قوت کی فتح مندی کا ثبوت ہے۔ دیوان دوم کے شعر میں ”کشتی تباہوں“ کے فقرے کی تازگی مستزاد ہے، اور خود رجمی یا غیر ضروری ڈرامائیت سے اجتناب تو میر کا عام انداز ہے۔ شعر زیر بحث میں بعض نکات اور بھی تازگی پیدا کر رہے ہیں ملاحظہ ہو:

(۱) شعر واحد منظم کی زبان سے بولا گیا ہے، اس لئے جہاز کی تباہی اور بھنور کی شدت کا تاثر فوری ہو گیا ہے۔ لگتا ہے منظم کا جہاز اب پارہ پارہ ہونے ہی والا ہے، اور وہ بھنور کی شدت دیکھ کر سوچتا ہے کہ اب جہاز کا بچنا مشکل ہے، لیکن شاید کوئی تھوڑی بھنور کی گردش سے آزاد ہو جائے، اور پھر شاید کنارے بھی پہنچ جائے، تو ممکن ہے میرے گھر والوں کو بھی میری خبر پہنچے کہ میں غرقاب ہو گیا۔

(۲) ”ورطہ“ اردو میں ”گرداب بھنور“ کے معنی میں مستعمل ہے۔ لیکن اس کے کئی معنی ہیں (ملاحظہ ہو پلٹیس) اور ان میں سے حسب ذیل معنی زیر بحث شعر میں مناسب ہیں۔ (۱) تباہی، بربادی (۲) بھول بھلیاں (۳) کھڑی چٹان جس سے اترنا یا چڑھنا مشکل ہو۔ (۴) مصیبت یا پریشانی۔ ”نور اللغات“ کا کہنا ہے کہ اس کے اصل معنی ہیں ”ہلاکت کا مقام، وہ زمین جہاں راستہ نہ ہو۔“ ظاہر ہے کہ ان معنوں کو نظر میں رکھیں تو میر کے شعر میں گہرائی اور بڑھ جاتی ہے۔

(۳) ”ورطہ“ بمعنی وہ زمین جہاں راستہ نہ ہو“ کے اعتبار سے تختے کا کنارے پر پہنچنا خوب ہے۔

(۴) پورے شعر پر اسیاتی وقار کی فضا حاوی ہے، لیکن اس کے اصل معنی واضح نہیں ہوتے۔ ایک سطح پر تو معنی یہ ہیں کہ منظم کا سفر حیات کشتی شکنجی اور غرقابی پر ختم ہوتا ہے اور وہ تنہا کرتا ہے کہ اس کے چاہنے والوں کو اس کے انجام کی خبر مل جائے۔ دوسری سطح پر معنی یہ ہیں کہ منظم کسی اجنبی ملک کسی اجنبی

سمندر، میں مسافر ہے اور وہاں غرقاب ہوتا ہے۔ یہ اجنبی سمندر عشق کا سمندر، بھی ہو سکتا ہے، اور کسی ایسے ملک کا بھی، جہاں اسے ہجرت کرنے پر مجبور ہونا پڑا ہے۔ ٹی۔ ایس۔ ایٹ کی نظم The Waste Land میں وہ دور یا جس کی سطح پر دنیاوی چیزیں اب باقی نہیں، مہاتما بدھ کی تعلیم کی علامت ہے کہ دریا = بحر حیات میں یوں سفر کرو کہ علاقے سے کچھ مطلب نہ رہے:

The river bears no empty bottles: sandwich papers, silk handkerchiefs, cardboard boxes, cigarette ends, or other testimony of summer nights.

ترجمہ: دریا کی سطح پر خالی بوتلیں، سینڈوچ لپیٹنے کے کاغذ، کچھ نہیں ہیں۔
ریشمی رو مال بھی نہیں، گتے کے ڈبے بھی نہیں، سگریٹ کے بجھے ہوئے ٹکڑے بھی نہیں ہیں۔
موسم بہار کی راتوں کے وجود کی کچھ دوسری نشانیاں اور کنائے بھی نہیں ہیں۔
لیکن آگے چل کر اسی نظم میں غرقابی اور موت کا ذکر ہے:

A current under sea

Picked his bones in whispers. As he rose and fell

He passed the stages of his age and youth

Entering the whirlpool.

Gentle or Jew

O you turn the wheel and look to windward

Consider Phlebas, who was once handsome and

tall as you.

ترجمہ: بحر ایک دھارا

جس نے سرگوشیوں میں اس کی ہڈیاں اٹھالیں۔ اٹھنے اور گرنے کے دوران
وہ اپنی جوانی اور بڑھاپے کے منازل سے گذرنا جب وہ بھنور میں داخل ہوا۔

کافر یا مومن

اے وہ لوگو جو جہاز کا پیہہ تھماتے ہو اور ہوا کے رخ کو دیکھتے ہو

فلپاس کو دھیان میں لاؤ، جو کبھی خوبصورت اور دراز قامت تھا، تمھاری طرح۔

یہاں ہم میر کے شعر کے قریب پہنچ جاتے ہیں اور کہا جاسکتا ہے کہ جب میر کے شکلم کی غرقابی کی خبر اس کے وطن پہنچی ہوگی تو شاید وہاں کے لوگوں نے مذکرہ بالا مصرعوں سے مشابہ الفاظ میں اس کا ماتم کیا ہو۔ لیکن یہ بھی ہے کہ بقول رچرڈ ایلن (Richard Allman) اگر فلپاس کی موت بعضوں کے نزدیک دوبارہ پیدائش اور تولیدی زرخیزی کی علامت ہے، تو بعضوں کے نزدیک اس کی موت بے اثر، بانجھ اور بے نتیجہ ہے۔ میر کے شعر میں بھی شکلم کی موت کے ساتھ کسی پیدائش نو، یا موت کے بعد زندگی کی نئی لہر کا تصور نہیں ہے۔ اس کو تو یہ بھی یقین نہیں ہے کہ اس کی موت کی خبر بھی کسی تک پہنچ سکے گی۔ یعنی اس کا مرنا بالکل ہی رائیگاں گیا۔ جس طرح الیٹ کا فلپاس گرداب میں داخل ہوتا ہے تو آوازیں فضا میں گونجتی ہیں کہ تم کافر ہو یا مومن، لیکن اسے یاد کرو جو تمھاری ہی طرح حسین اور دراز قامت تھا، اسی طرح میر کا شکلم بھی جب گرداب میں داخل ہوتا ہے تو وہ بس ایک یاد کی تمنا کرتا ہے۔ اس کے سوا اس کی موت کا حاصل کچھ نہیں۔

یہ بات واضح کرنے کی ضرورت نہیں کہ الیٹ کی نظم کا scope اور پھیلاؤ بہت دور تک ہے۔ اس میں جدید نظم کی ہیئت اور وضع کے ساتھ بڑے دور رس تجربات کئے گئے ہیں، اور اس کا موضوع ایسا نہیں ہے جسے دو مصرع کے شعر میں بیان کیا جاسکے۔ لیکن یہ بات بھی ہے کہ نظم کے اس حصے میں الیٹ کا مکاشفاتی اور الہیاتی مضمون، اور میر کا الہیہ دونوں ایک ہی طرح کی چیز ہیں۔

۴۰۷

آہ نکلی ہے یہ کس کی ہوس سیر بہار
آتے ہیں باغ میں آوارہ ہوئے پر کتنے

۴۰۷/۱ اس مضمون کو دیوان اول کی ردیف ”ی“ ہی میں میر نے بار بار کہا ہے۔

مدت سے ہیں اک مشت پر آوارہ چمن میں
نکلی ہے یہ کس کی ہوس بال فضا

کس نے لی رخصت پرواز پس از مرگ نسیم
مشت پر باغ میں آتے ہی پریشان ہوئے

انجام کار بلبل دیکھا ہم اپنی آنکھوں
آوارہ تھے چمن میں دو چار ٹوٹے پر سے

آخری شعر سے ملتا جلتا ایک شعر ۲۲۸/۱ پر ملاحظہ ہو۔ زیر بحث شعر میں کوشش ناکام کا الیہ اور اس الیہ کا انجام بڑے شور انگیز انداز میں بیان ہوئے ہیں۔ اوپر جتنے شعر نقل ہوئے ہیں ان سب کے پس منظر میں وقوعہ ہے، اور ہر شعر میں وقوعہ کی طرف بڑی شدت سے اشارہ بھی کیا گیا ہے۔ لیکن شعر زیر بحث میں ”ہوس سیر بہار“ کا مضمون اسے بقیہ اشعار سے ممتاز کرتا ہے، کیونکہ اس میں دونوں کنائے موجود ہیں، قاصدے کا بھی اور مجبوری کا بھی۔ مجبوری اس بات کی کہ پرواز ممکن نہیں (کیونکہ مثلاً راستہ بھول گیا ہے، یا طاقت زائل ہو گئی ہے) اور قاصدہ چمن سے موسم بہار میں دور ہونے کے باعث۔ یعنی بات صرف اتنی نہیں ہے کہ کوئی قید و بند میں ہے اور اسے حسرت پرواز ہے۔ بات یہ ہے کہ کوئی چمن

سے بہت دور ہے، بہار کا موسم آگیا ہے، لیکن دور افتادہ پرندے میں اب طاقت نہیں کہ وہ جن تک پہنچ کر بہار کی سیر کر سکے۔ شاد عظیم آبادی نے خوب کہا ہے، لیکن میر کا مضمون جہاں شروع ہوتا ہے وہاں شاد کی انتہا ہے۔

چمن دے گا نہ مجھے تازہ اسیری کا خیال

دھیان اس کا نہ تجھے حسرت پرواز آیا

یہاں تو یہ ہے کہ حسرت پرواز پوری ہوئی، اور حسرت پرواز بھی محض کوئی بے مقصد اور بے خیال حسرت نہ تھی، بلکہ اس کے پیچھے سیر بہار کی ہوس بھی۔ لیکن دوری منزل یا طاقت پرواز کی کمی (دونوں دراصل ایک ہی ہیں) کے باعث چمن تک پہنچنا نہ ہو سکا۔ پھر راستے میں طوفان یا کسی دشمن نے آلیا اور پھر بال و پر ٹکڑے ٹکڑے ہو گئے۔ بانی کا نہایت ہی عمدہ شعر ہے۔

میں یہ سمجھا تھا کہ سرگرم سحر ہے کوئی طائر

جب رکی آندھی تو اک ٹوٹا ہوا پر سامنے تھا

اب میر مضمون میں نیا پہلو داخل کرتے ہیں کہ باغ میں جو شکستہ اور آوارہ پر اڑتے پھر رہے ہیں، وہ دراصل انھیں پرندوں کے ہیں جن کا شوق سیر بہار انھیں آسمانوں میں اڑا رہا تھا اور جو دوری منزل یا طوفان، یا ایسی ہی کسی وجہ کے باعث اپنے مقصود تک نہ پہنچ پائے تھے۔ سیر بہار کی ہوس اس قدر شدید تھی کہ وہ موت کے بعد بھی باقی ہے۔ لیکن یہ بات نہیں واضح کی کہ بہار اب بھی ہے کہ نہیں، کیونکہ دوسرے مصرعے میں صرف ”باغ“ کا ذکر ہے، بہار کا نہیں۔ لہذا ممکن ہے کہ یہ شکستہ پرواز آوارہ جو ہوا پر اڑتے ہوئے باغ تک پہنچے ہیں، انھیں بہار میں دفن ہونا بھی نصیب نہ ہوا ہو۔

غالب اور میر کے تخیل کا فرق دیکھنا ہو تو غالب کو اسی مضمون پر سنئے۔

مگر غبار ہوئے پر ہوا اڑا لے جائے

وگر نہ تاب و تواناں بال و پر میں خاک نہیں

غالب کے شعر میں موت کے بعد خاک ہونا، اور پھر ہوا کے دوڑ پر اڑنا ہے۔ کہ حسرت پرواز پوری ہو سکے۔ میر کے شعر میں پرواز کے دوران بال و پر شکستہ ہونا اور پھر خود انھیں بال و پر کا اڑ کر چمن تک آنا ہے۔ غالب کے شعر میں انفعال اور تجرید ہے، میر کے شعر میں جہد و کوشش اور زمینی واقعیت

ہے۔ خاک کے مقابلے میں پر بہر حال زیادہ جسمیت رکھتا ہے۔ الیہ رنگ دونوں کے یہاں ہے۔ لیکن میر کے یہاں یہ رنگ زیادہ چوکھا ہے، کیونکہ جہد و کوشش بھی الیہ کی شان ہے۔

میر کے دونوں مصرعے انشائیہ ہیں، لہذا ان کے شعر میں بندش کی چستی اور ڈرامائیت زیادہ ہے۔ ایک پہلو یہ بھی ہے کہ مصرع اولیٰ میں استفہام انکاری فرض کریں۔ اب مفہوم یہ نکلا کہ کون ہے جس کی ہوس سیر بہار نکلی ہے؟ (کوئی بھی نہیں۔) باغ میں آوارہ پر بہت سے اڑے آتے ہیں، اس سے معلوم ہوتا ہے کہ جس نے سیر بہار کی ہوس نکالنی چاہی اسے شکستہ بالی کی موت ہی نصیب ہوئی خوب کہا ہے۔

۴۰۸

رات گزرے ہے مجھے نزع میں روتے روتے
آنکھیں پھر جائیں گی اب صبح کے ہوتے ہوتے

کھول کر آنکھ اڑا دید جہاں کا غافل دید اڑانا = نظارہ کرنا
خواب ہو جائے گا پھر جاگنا سوتے سوتے

جم گیا خوں کف قاحل پہ ترا میر زبیں
ان نے رو رو دیا کل ہاتھ کو دھوتے دھوتے

۴۰۸/۱ مطلع براے بیت ہے، بلکہ اسے میر کے کز در شعروں میں شمار کرنا چاہئے۔ اسے محض غزل کی صورت بنانے کے لئے انتخاب میں رکھا گیا ہے۔ ویسے بھی اس غزل میں یہ تین ہی شعر ہیں۔ لیکن یہ بات قابل غور ہے کہ شعر میں ”دردناگی“ یا سید زنی یا سرواہ بھرنے کے تاثر کے بجائے ایک طرح کی بے پروائی ہے۔ شکلم کا لہجہ بالکل سپاٹ اور تاثر سے عاری ہے۔ یہ معمولی بات نہیں۔

۴۰۸/۲ ”دید اڑانا“ بمعنی ”نظارہ کرنا“ جناب برکاتی کی فرہنگ میں نہیں ہے۔ ”آصفیہ“ اور ”نور“ بھی اس سے خالی ہیں۔ ”اردو لغت“، تاریخی اصول پر ”میں یہ میر کے زیر بحث شعر اور قائم کے مندرجہ ذیل شعر کی سند پر درج ہے۔

قائم جو کچھ کہ ہوگی سمجھ لہجہ بعد مرگ
اب بیٹے جی تو دید اڑا اس دیار کا

دونوں اشعار تقریباً متحد المضمون بھی ہیں۔ ممکن ہے دونوں شاعروں نے ”دید اڑانا“ نظم کرنے کی خاطر شعر کہا ہو، یا ایک نے دوسرے کا جواب کہا ہو۔ میر کے شعر میں حسب معمول رعایت لفظی کا خوب اہتمام ہے، مراعات الظہیر اس پر مستزاد۔ (کھول، آنکھ، دید، جہاں، غافل، خواب، جاگنا، سوتے سوتے۔) زبان پر قائم کی دسترس اتنی زبردست نہیں کہ میر کی طرح جب چاہیں اور جہاں چاہیں رعایت پیدا کر لیں۔ مضمون کے اعتبار سے دونوں میں مادہ پرستی (This Workliness) اور ایک طرح کی بشر دوستی ہے، کہ اس دنیا میں اپنے وجود اور اپنی زندگی کوئی نفسہ قابل قدر اور قیمتی قرار دیا ہے۔ قائم کے شعر میں دونوں مصرعوں میں انشائیہ بیان اور ”سمجھ لہجہ بعد مرگ“ بہت خوب ہیں۔ لیکن میر کے یہاں رعایتوں کی کثرت، مراعات الظہیر، مصرع اولیٰ میں تنحاطب کی ڈرامائیت، مصرع ثانی کا قول بحال، اور خود یہ مضمون بہت خوب ہے کہ اگر زیادہ سوو گے تو دنیا کا نظارہ تو کھوؤ گے ہی لیکن ایک وقت وہ بھی آئے گا جب جاگنا مثل خواب (= معدوم) ہو جائے گا۔

واضح رہے کہ اگرچہ رعایت اور مراعات الظہیر ایک ہی قبیل کی چیزیں ہیں (اور اسی لئے میں نے اس کتاب کے اشاریے میں رعایت اور مراعات الظہیر کو ایک ساتھ درج کیا ہے) لیکن ان میں فرق بہر حال ہے۔ ”مراعات الظہیر“ سے مراد ہے، شعر میں ایک طرح کے الفاظ، یا ایک قبیل کے الفاظ جمع کرنا۔ لہذا مراعات الظہیر کے ذریعہ معنی کا کوئی مخصوص عمل نہیں واقع ہوتا۔ مثلاً شعر زیر بحث ہی میں اگرچہ

(۱) کھول کر آنکھ اڑا دید جہاں کا غافل

کی جگہ مصرع یوں ہوتا چ

(۲) کھول کر دیدہ اڑا دید جہاں کا سیاح

تو مراعات پھر بھی باقی رہتی، اگرچہ اس کے اجزا بدل جاتے، (آنکھ کی جگہ دید، غافل کی جگہ سیاح۔) کیونکہ ”کھول“، ”دیدہ“، ”جہاں“، ”سیاح“ ایک ہی قبیل کے الفاظ ہیں۔ لیکن مصرع (۲) میں ”دیدہ“ اور ”دید“ کے درمیان جو رعایت ہے وہ ان میں سے کوئی لفظ بدلنے (مثلاً ”آنکھ“ بجائے ”دیدہ“) پر زائل ہو جائے گی۔ ”آنکھ“ اور ”دیدہ“ میں بھی رعایت ہے، لیکن وہ اتنی پر لطف نہیں جتنی ”دیدہ“ اور ”دید“ میں ہے۔ رعایت کی بنیادی شرط یہ ہے کہ الفاظ جس معنی میں برتے گئے ہیں، ان کے علاوہ ان کے کوئی

معنی اور ہوں، جو متن زیر بحث میں بر محل نہ ہوں، لیکن وہ الفاظ خود بہم دیگر متعلق معلوم ہوں۔ اس طرح شعر کے معنی میں تناؤ اور نئی تہ پیدا ہوتی ہے۔ مثلاً مصرع ۲ میں ”دیدہ“ کے معنی ”آنکھ“ یہاں بر محل ہیں، لیکن ”دیدہ“ کے ایک معنی ہیں ”دیکھا ہوا۔“ یہ معنی یہاں بر محل نہیں۔ لیکن ان کا تعلق ”دید“ سے ظاہر ہے (کیونکہ یہاں ”دید“ کے معنی ہیں ”منظر“، اور ”دید“ کے دوسرے معنی ”(دیکھا“، ”دیکھنا“ لفظ ”دیدہ“ سے متعلق ہیں۔) میر کے اصل مصرعے میں ”آنکھ“ اور ”دید“ میں اسی قسم کی رعایت ہے، صرف اس فرق کے ساتھ کہ ”دیدہ“ اور ”دید“ میں رعایت زیادہ پیچیدہ ہے۔ لیکن میر نے محاورے کی خاطر اسے ترک کیا۔ (”آنکھ کھولنا“ بہتر اور فصیح تر ہے، بہ نسبت ”دیدہ کھولنا“ کے۔)

میر کے شعر میں ایک آدھ نکتہ ابھی اور ہے۔ دوسرے مصرعے میں ایک معنی تو یہ ہیں کہ جب مر جاؤ گے تو ہر وقت سوتے ہی رہو گے، اور اس وقت خواب بھی نہ دیکھ پاؤ گے۔ اب اس میں باریکی یہ ہے کہ اگر جاگنا خواب ہو جائے گا تو گویا تم جاگنے کا خواب دیکھو گے۔ یعنی تم جب موت کی نیند سوتے رہو گے تو خواب دیکھو گے کہ جاگ رہا ہوں، اور ظاہر ہے کہ ایسے خواب میں دنیا ہی نظر آئے گی (چاہے وہ یہاں کی دنیا ہو یا وہاں کی دنیا ہو۔) دوسرے معنی یہ ہیں کہ تمہارا سوتے سوتے جاگ اٹھنا خواب ہو جائے گا۔ یعنی اس وقت تو یہ ہے کہ تم کبھی سوتے ہو، کبھی جاگ اٹھتے ہو، لیکن جب مر جاؤ گے تو سوتے سوتے جاگ اٹھنا ممکن نہ ہوگا۔ لہذا اس وقت آنکھ کھول کر دنیا کا نظارہ کر لو۔ اس سلسلے میں ۳۳۳/۳ اور ۳۳۹/۱ بھی ملاحظہ ہو۔

ذرا دیکھئے کہ شعر زیر بحث میں ایک لفظ بھی مشکل یا پیچیدہ نہیں، لیکن معنی کی اس قدر کثرت ہے کہ عیش عیش کیجئے۔ شاعر ہو تو ایسا ہو۔

۳۰۸/۳ ہم میں سے اکثر کو شیکسپیر کے مشہور ڈرامے Macbeth کا وہ منظر یاد ہوگا۔ جہاں لیڈی میک تھ نیند میں اٹھ کر اپنے ہاتھوں کو ملتی ہے اور ان پر خون کے دھبے چھڑانے کی کوشش کرتی ہے۔ اپنی شدت تاثر اور خوف انگیزی کے باعث یہ منظر دنیا کے ڈرامائی ادب میں بلند مقام کا حامل ہے۔ شعر زیر بحث میں بعض باتیں ایسی ہیں کہ شیکسپیر کا ڈراما یاد آتا لازمی ہے۔ میر کے شعر میں قاتل محصوم اور نوعمر ہے، اس لئے وہ خون کے دھبے چھڑانے میں ناکام ہونے پر ”رورودیتا ہے۔“ ”ان نے رورودیا“ کا فقرہ

مجبوری اور بے چارگی کی پوری تصویر کھینچ دینے کے ساتھ ساتھ قاتل کی نا تجربہ کاری اور نوعمری کی طرف بھی اشارہ کرتا ہے۔ (ملاحظہ ہو ۸۱/۲)۔ معشوق اگر ناکردہ کار نہ ہوتا تو اسے خون کے دھبے چھڑانے کی اتنی جلدی اور اس کے لئے اتنی پریشانی نہ ہوتی۔ پھر مصرع ثانی میں ”کل“ کا لفظ بھی ہے جو وقوعے سے روزمرہ زندگی کے نزدیک لاتا ہے۔ لیڈی میک تھ اگرچہ محصوم نہیں ہے، لیکن اس کے ذہن و خیر پر اتنا بڑا بوجھ، اور اس کا احساس جرم اس قدر شدید اور اس کی ذہنی کیفیت اس قدر زہرہ گداز ہے کہ ہم اس کے گناہ کو بھول کر اس کی درد مندی، پچھتاوے اور باطنی ملامت میں حصہ دار ہو جاتے ہیں۔ جس طرح میر کے شعر میں شکلم (یا اس منظر کا راوی) منظر سے الگ بھی ہے اور اس سے منسلک بھی، اسی طرح شیکسپیر نے بھی کمال ڈرامائیت کے ساتھ منظر کو دوسروں کی نگاہوں سے ہمیں دکھایا ہے۔ میر کے شعر کی طرح شیکسپیر نے بھی وقوعے کو روزانہ زندگی سے قریب لانے کے لئے زمانی حوالہ استعمال کیا ہے، کہ لیڈی میک تھ کئی رات سے نیند میں اٹھ اٹھ کر اپنے ہاتھوں سے خون کو چھڑانے کی کوشش کرتی رہی ہے۔ شیکسپیر کے یہاں بھی لیڈی میک تھ کا مسئلہ حل نہیں ہوتا، بلکہ وہ خود کبھی ہے کہ ملک عرب کی تمام خوشبوئیں بھی اس ننھے سے ہاتھ کو خون سے پاک نہیں کر سکتیں۔ اسی طرح میر کے شعر میں بھی وقوعہ نامکمل رہتا ہے، اور ہمیں یہ نہیں معلوم ہوتا کہ معشوق کے ہاتھ سے خون کے دھبے بالآخر چھنے کہ نہیں۔ پھر میر کے شعر میں ”جم گیا خون“ کا فقرہ بھی نہایت معنی خیز ہے، کیونکہ اس میں اشارہ اس بات کا ہے کہ خون جان بوجھ کر، بالا راہہ جم کر رہ گیا، تا کہ قاتل کے ہارے میں کسی کو شک نہ ہو۔

اب ضروری معلوم ہوتا ہے کہ طوالت کے خوف کے باوجود شیکسپیر کے ڈرامے کا وہ حصہ پیش کر دیا جائے جو میر کے شعر کے حسب حال ہے۔

(”میک تھ“ ایکٹ پنجم، منظر اول، سطر ۶۰ تا ۶۳)

Doctor: What is it she does now? Look how she rubs her hands.

Gentlewoman: It is an accustomed action with her to seem thus washing her hands: I have known her continue in this a quarter of an hour.

- Lady Macbeth: Yet here's a spot.
- Doctor: Hark! She speaks: I will set down what comes from her, to satisfy my remembrance the more strongly.
- Lady Macbeth: Out, damned spot! out I say! One: two: why, then it is time to do't. - Hell is murky! Fie, my lord, fie! a soldier, and afeard? What need we fear who knows it, when none can call our power to account? - Yet who would have thought the old man to have had so much blood in him.
- Doctor: Do your mark that?
- Lady Macbeth: The Thane of Fife had a wife: where is she now? What, will these hands ne'er be clean? No more o' that, my lord, no more o' that: you mar all with this starting.
- Doctor: Go to, go to; you have known what you should not.
- Gentlewoman: She has spoke what she should not, I am sure of that: heaven knows what she has known.
- Lady Macbeth: Here's the smell of blood still: all the perfumes of Arabia will not sweeten this little hand. Oh, oh, oh!
- Doctor: What a sight is there! the heart is sorely charged.

(ترجمہ:)

ڈاکٹر: اب بھلا وہ کیا کر رہی ہیں؟ دیکھئے وہ کس طرح اپنے ہاتھ مل رہی ہیں۔

- خواص: یہی تو ان کی عادت ہے۔ ہاتھ یوں ملتے ہیں گویا ہاتھوں کو دھو رہی ہوں۔ میں نے دیکھا ہے کہ کبھی کبھی تو وہ چندرہ چندرہ منٹ تک یہی کرتی رہتی ہیں۔
- لیڈی میک بتھ: ایک دھبہ اور بھی ہے۔ ابھی اور بھی ہے۔
- ڈاکٹر: ہاں، دھیان سے سنئے۔ وہ کچھ بول رہی ہیں۔ جو کچھ وہ کہیں گی میں یہیں اسے لکھ لوں گا، تاکہ مجھے ٹھیک سے یاد رہے کہ انھوں نے کیا کہا تھا۔
- لیڈی میک بتھ: نکل، اٹھ یہاں سے۔ کم بخت منحوس دھبہ، میں کہتی ہوں نکل۔ ایک... دو... تو بس یہی وقت ہے کہ گزرنے کا۔ دوزخ تو بالکل دھندلی ہے، دھواں دھواں ہے۔ تو بہ تو بہ صاحب، سپاہی ہو کر ڈرتے ہو۔ اب ڈر کس کا جب کوئی ایسا ہے ہی نہیں جو ہماری طاقت کا حساب لے... مگر کسے خبر تھی کہ ان بڑھے میاں کے بدن میں اتنا خون ہوگا۔
- ڈاکٹر: سنا آپ نے؟
- لیڈی میک بتھ: قائف کے امیر کی ایک بیگم تھی... اب کہاں ہے وہ؟ ارے کیا یہ ہاتھ اب کبھی پاک نہ ہوں گے؟ بس بس، صاحب، بس۔ آپ اس طرح چونکیں اور لرزیں گے تو سب چوہٹ ہو جائے گا۔
- ڈاکٹر: چچی چچی، آپ نے وہ بات جان لی جو آپ کے جاننے کی نہ تھی۔
- خواص: ملکہ عالم نے بھی تو وہ کہہ ڈالا جو کہنے کا نہ تھا۔ یہ تو مجھے ٹھیک سے معلوم ہے۔ لیکن خدایا جانے ملکہ نے اور کیا کیا جانا اور دیکھا ہے۔
- لیڈی میک بتھ: بوے خون ویسی ہی ہے ابھی تک ویسی ہی ہے۔ ہائے یہ ننھا منا ہاتھ اب عربستان کی تمام خوشبوؤں سے بھی خوشبو نہ ہو سکے گا۔ ہائے۔
- ڈاکٹر: اف کیسی آہ تھی! دل بے طرح بھرا ہوا ہے۔
- ظاہر ہے کہ کہاں کئی سطروں پر مشتمل اور مکالمے کی قوت سے مزید زور حاصل کرتا ہوا ڈرامے کا ٹکڑا، اور کہاں دو مصرعوں پر مشتمل شعر، خاص کر جب ڈراما انگریزی جیسی لچک دار زبان کی نثر میں ہو، اور شعر اردو کے تنگ عروض کی پابندی اور تکرار قافیہ کی بندش میں جکڑا ہوا ہو۔ لیکن دونوں کا تاثر ایک سا ہے، اور دونوں کی بدیعیت کا رگزار یوں میں کئی مماثلتیں بھی ہیں، جیسا کہ میں اوپر عرض کر چکا

ہوں۔ یہ ضرور ہے کہ انگریزی ذرا سے کی بنیاد جرم و گناہ و ضمیر کے احساس اور ملامت پر ہے، اور اردو شعر کی اساس ایک رومیاتی مفروضے پر، لیکن یہی رومیاتی مفروضہ شعر کو ڈرامائی تناؤ بھی عطا کرتا ہے۔ حضرت مجدد صاحب فرماتے ہیں کہ معشوق کی جفا زیادہ محبوب ہے، کیونکہ وہ معشوق کی مراد ہے، جبکہ معشوق کا کرم اتنا لذت انگیز نہیں، کیونکہ اس میں عاشق کی مراد بھی شامل ہے۔ عشق و عاشقی کے اس تصور کے پس منظر میں میر کے معشوق کا ہاتھ دھو دھو تے رو دینا غیر معمولی قوت اور تناؤ کا حامل ہو جاتا ہے، کہ معشوق کی مراد تو یہی تھی کہ وہ قتل کرے، لیکن اس قتل کے عواقب خود اس پر کیا رد عمل پیدا کریں گے، اس سے وہ بے خبر تھا۔

میر کے شعر میں مضمون کی قوت اور گہرائی اور اس کی ڈرامائی شدت کا اندازہ کرنا ہوتا ۱/۱ سے اس شعر کا موازنہ کریں۔ ان اشعار پر تبصرہ کرتے ہوئے سردار جعفری کہتے ہیں: ”شیکسپیر کے مشہور ڈرامے میک بتھ میں جب اپنے مجرم ضمیر کی ستائی ہوئی لیڈی میک بتھ خواب میں چلتی ہے تو وہ اپنے ہاتھوں کو اس انداز سے ملتی رہتی ہے کہ جیسے انھیں دھونے کی کوشش کر رہی ہو لیکن خون بے گناہ کے دھبے کسی طرح نہیں چھوٹتے اور وہ بڑبڑاتی ہے کہ عرب کا عطر بھی اس کے ہاتھوں سے خون کی بو کو نہیں دور کر سکتا۔ میر کا وہ محبوب بھی جو سفاک بادشاہوں اور خوں ریز فاتحوں کا کنایہ ہے اپنے ہاتھ ملتا رہتا ہے۔“ اس کے بعد شعر زیر بحث نقل کر کے جعفری صاحب لکھتے ہیں کہ ”یہ جنون کی کیفیت ہے، جسے عام اصطلاح میں خون چڑھنا کہتے ہیں۔“ اس بات سے قطع نظر کہ میر کے معشوق کو اگر ”سفاک بادشاہوں اور خوں ریز فاتحوں کا کنایہ“ قرار دیں تو معنی نہ صرف بے حد محدود ہو جاتے ہیں، بلکہ پھر ہاتھ ملنے اور خون کے دھبے چھڑانے کی سعی کا جواز باقی نہیں رہتا، ایک بات یہ بھی ہے کہ اگر شعر زیر بحث کے لہجے سے معشوق کا کوئی سفاک بادشاہ یا خوں ریز فاتح ہونا متبادر ہوتا ہے تو پھر ہمیں زبان کے اشاروں کو از سر نو سیکھنا پڑے گا۔ ایک مزید بات یہ ہے کہ ”خون چڑھنا“ کا محاورہ کسی اذیت میں نہیں ملا، اور نہ اس سے وہ معنی ظاہر ہوتے ہیں جو جعفری صاحب نے بیان کئے ہیں۔ ”سر پر خون چڑھنا“، ”سر پر خون سوار ہونا“، ”خون سر پر چڑھ کر بولنا ہے“ وغیرہ محاورے تو ہیں، لیکن ان کے بھی معنی وہ نہیں جو جعفری صاحب نے ”خون چڑھنا“ کے بیان کئے ہیں۔

بنیادی بات تو یہ ہے کہ ہماری کلاسیکی شاعری کی تعبیر و تشریح میں مضمون آفرینی کے اصول کو

نظر انداز کر دیں تو اس کے ساتھ انصاف نہیں ہو سکتا۔ مثلاً میر کا زیر بحث شعر مضامین کے ایک جال (matrix) کا حصہ ہے، اور اس کے معنی متعین کرنے میں اس جال (matrix) کا لحاظ رکھنا ضروری ہے۔ خود میر نے یہ مضمون خان آرزو سے مستعار لیا ہے۔

داغ چھوٹا نہیں یہ کس کا لبو ہے قاتل

ہاتھ بھی دکھ گئے دامن ترا دھو تے دھو تے

میر کا شعر خان آرزو سے بہت بلند ہے، کیونکہ میر کے یہاں معنی اور لہجے کی کئی چیزیں ہیں۔ لیکن خان آرزو کے شعر سے واقفیت نہ ہو تو میر کے اس شعر سے بھی پوری طرح واقفیت نہیں ہو سکتی۔ مضمون چونکہ استعارے پر مبنی ہوتا ہے، اور استعارے کا عام اصول یہ ہے کہ وہ اس حقیقت سے بڑا ہوتا ہے جس کو بیان کرنے کے لئے اسے لاتے ہیں (یعنی مستعار لہ کے مقابلے میں مستعار منہ قوی تر ہوتا ہے) لہذا اس میں کثرت معنی کے امکانات پیدا ہو سکتے ہیں۔ بدیں و جودہ کلاسیکی غزل کے فنا کے لئے ضروری ہے کہ وہ مضمون کو اس کے matrix میں رکھ کر دیکھنے پر قادر ہو۔ مثلاً زیر بحث شعر کے لئے خان آرزو کا شعر کلیدی اہمیت تو رکھتا ہی ہے، لیکن جو اشعار اور مضامین ۱/۱ پر گزر چکے ہیں، ان کو بھی ذہن میں رکھنا سودمند ہوگا۔ غالب کو یاد رکھئے کہ ان کا مضمون بھی خان آرزو اور میر ہی سے شروع ہوتا ہے۔

کی مرے قتل کے بعد اس نے جفا سے توبہ

ہائے اس زود پشیمیاں کا پشیمیاں ہونا

آخری بات یہ ہے کہ حکلم یا مقتول کو اس بات پر کوئی رنج نہیں ہے کہ کسی کا (میر = عاشق یا = کوئی اہلی، ملاحظہ ہو شیلی کی نظم ”عدل جہانگیری“) خون ہو گیا۔ رنج اس بات کا ہے کہ خون کے دھبے چھڑانے میں معشوق کو اتنی مصیبت ہوئی۔ عشق میں بنائے ذات ہو تو ایسی ہو۔

جناب عبدالرشید نے اس بات سے اتفاق کرتے ہوئے کہ شعر زیر بحث میں خون چھنے کی بات ہے، خون سوار ہونے کی نہیں، دو شعر نقل کئے ہیں جن میں ”خون چڑھنا“ بانداھا گیا ہے۔ لیکن ان اشعار کا میر کے زیر بحث شعر سے کچھ ربط نہیں۔ دوسری بات یہ کہ ان اشعار میں ”خون چڑھنا“ محاورہ نہیں ہے بلکہ ”چڑھنا“ بمعنی ”اثر کرنا“ ہے، جس طرح ”دوکان چلنا“ محاورہ نہیں ہے بلکہ ”چلنا“ بمعنی ”سر سبز

ہوتا۔ ”مقبول ہونا“ وغیرہ ہے۔ بہر حال عبدالرشید کے نقل کردہ شعر حسب ذیل ہیں۔

دورے نہیں ہیں سرخ تری چشمِ مست میں
شاید چڑھا ہے خون کسی بے گناہ کا

(سراج)

تجھ پر خون بے گناہوں کا
چڑھ رہا ہے شراب کی سی طرح

(آبرو)

دونوں شعروں میں قتل کے بعد کی صورت حال کا بیان ہے لیکن سردار جعفری صاحب ”خون چڑھنا“ سے ”خون کرنے کا ارادہ کرنا، خون کرنے پر یوں تیار ہو جاتا گویا جنوں کا جوش ہو“ مراد لیتے ہیں اور یہ معنی ”خون چڑھنا“ میں بالکل نہیں ہیں۔

۴۰۹

وا اس سے سرخ تو ہو گو کہ یہ سر جائے
ہم حلقِ بریدہ ہی سے تقریر کریں گے

۴۰۹/۱ امام حسینؑ کی شہادت کے بارے میں روایت ہے کہ جب آپ کا سر مبارک نیڑے پر علم کیا گیا تو آپ کی زبان مجزبیان پر سورۃ کہف کی آیت جاری ہوئی۔

ام حسب ان اصحاب الکہف
والرقیم کائنوا من آیتنا عجبا
(کیا آپ یہ خیال کرتے ہیں کہ غار
والے اور پہاڑ والے ہماری عجائبات میں
سے کچھ تعجب کی چیز تھے؟)

(ترجمہ: حضرت مولانا اشرف علی تھانوی)

بعض روایات میں یہ بھی ہے کہ جب آپ کا فرق مبارک یزید کے دربار میں لایا گیا تو اس وقت بھی آپ کی لسان حق بیان پر قرآن کی آیات جاری تھیں۔ شعر زیر بحث کے سیاق و سباق میں ان روایات کا یاد آنا لازمی ہے۔ چنانچہ گوپی چند نارنگ نے لکھا ہے کہ اس شعر کی ”امیجری پر تاریخ کی پرچھائیں ہیں۔“ انھوں نے مزید لکھا ہے کہ اس شعر کا تعلق ”شہادت (حسینؑ) کے بعد کی روایت“ سے ہے، اور یہ کہ ”روایت لوک ورثے کا حصہ ہوتی ہے۔“ اس بات سے قطع نظر کہ ”تاریخ کی پرچھائیں“ اور ”لوک ورثے“ پر مبنی روایت، دونوں کی ایک جاتی تھوڑے سے تضاد کی حامل ہے، بنیادی بات بالکل صحیح ہے کہ شعر زیر بحث میں ان روایات کی گونج ہے جن کا میں نے اوپر ذکر کیا۔ لیکن نارنگ بھی سردار جعفری کی طرح (۴۰۸/۳) مضمونِ آخری کے اصول کو نظر انداز کر کے شعر کے معنی کو محدود کر رہے ہیں۔

بے شک شعر میں وہ معنی ہیں جو کہ بلائی روایت کے حوالے سے برآمد ہوتے ہیں۔ لیکن اس میں مزید معنی بھی ہیں۔ اور یہ مزید معنی اگر نہ ہوں تو شعر اس بلند رتبے سے گر جائے جس پر ہم اسے فائز دیکھتے ہیں۔

سب سے پہلے تو لفظی محاسن پر غور کریں، کہ ان سے بھی معنوی محاسن ہی پیدا ہوتے ہیں۔ ”سرخ حرف واہوتا“ کے معنی ہیں ”گفتگو کا سلسلہ شروع ہوتا۔“ لیکن ”سروا ہوتا“ کے معنی ہیں ”سرخا شق ہو جانا“، کیونکہ ”کھل جانا“ بمعنی ”شق ہو جانا“ بھی ہے (جیسے دیوار کھلنا، سر کھلنا۔) لہذا ”سرخ جانا“ اور سر حرف واہوتا“ میں پر لطف مناسبت ہے۔ پھر، یہ قول محال بھی خوب ہے کہ سراڑ جائے تو ہم گفتگو کریں گے۔ یہ کنایہ بھی خوب ہے کہ گفتگو کرنا زیادہ اہم ہے، جان جانا اتنا اہم نہیں۔ (بلکہ چپ رہنا ہی موت ہے، ملاحظہ ہو ۳۵۶/۲) یہاں مزید باریکی یہ ہے کہ حرف کی صفات کے لئے ”بے صوت“ بھی مستعمل ہے اور ”شور انگیز“ بھی۔ لہذا خلق بریدہ سے جو صوت نکلے گی وہ بے صوت بھی ہوگی اور شور انگیز بھی۔ (”حرف بے صوت“ اور ”حرف شور انگیز“ دونوں ”بہارِ غم“ اور ”آندراج“ میں موجود ہیں۔) اور آگے چلے۔ جب خلق پر نکواریاں پھرنے لگیں تو خلق میں درد کی سوزش ہوگی۔ لیکن ”حرف گلو سوز“ کے معنی ہیں ”حرف تند“ (”آندراج“) چنانچہ اشرف ماثرِ اندرانی کا شعر ہے۔

خنجرت حرف گلو سوز ز جوہر دارو

ہست در سرزنش زخم زبانش گویا

(تیرے خنجر کا حرف بوجہ جوہر، گلو

سوز ہے۔ گویا اس کی زبان (میرے)

زخم کی سرزنش میں مصروف ہے۔)

اشرف کے شعر میں بہت سی باریکیاں ہیں، جن کے بیان کا یہ موقع نہیں۔ لیکن اس کے مضمون سے یہ بات نکلتی ہے کہ وہ خنجر جو مقتول کے گلے پر چلا ہے، اس کا زخم گلو سوز ہے، لیکن ”گلو سوز“ بمعنی ”تند“ کی وجہ سے یہ نکتہ پیدا ہوا کہ یہ مقتول ہے جس کا حرف گلو سوز ہے، یعنی وہ اپنے قاتل پر طنز و طعن کر رہا ہے۔

اب خلق بریدہ کے پیکر اور خلق بریدہ کی گفتگو کے مضمون پر غور کرتے ہیں۔ اس پیکر کے ساتھ اس مضمون کو شاید روی نے سب سے پہلے برتا ہے۔ مثنوی (دفتر سوم) میں مولانا فرماتے ہیں۔

خلق بریدہ جہد از جاے خویش

خون خود جوید زخوں پالاے خویش

(خلق بریدہ اپنی جگہ سے اچھل کر اپنا خون بہانے

والے سے خوں بہا طلب کرتا ہے۔)

پیکر کی شدت اور حرکت، اور مضمون کی اندرت قابلِ صد شائش ہے۔ یہ بھی ظاہر ہے کہ میر نے اس سے استفادہ کیا ہے۔ پھر خلق بریدہ کے پیکر کو سودا اور مصحفی نے درد کی طرح میں لکھی ہوئی ایک غزل میں اپنے اپنے رنگ سے باندھا ہے۔

غافل ہے کیوں ترا مری فرصت سے گوش دل

اے بے خبر میں نالہ خلق بریدہ ہوں

(سودا)

سودا نے میر کے مضمون کو تھوڑا بہت نبھایا ہے۔ لیکن ان کا مصرع اولیٰ بہت الجھا ہوا ہے اور ان کے شعر میں کثرتِ الفاظ بھی ہے۔ لیکن مصحفی تو اتنا بھی مضمون نہ بنا سکے۔

نے زخم خوں چکاں ہوں نہ خلق بریدہ ہوں

عاشق ہوں میں کسی کا اور آفت رسیدہ ہوں

یہ بات صاف ظاہر ہے کہ مضمون کے امکانات کو بروئے کار لانے کے لئے جس استعاراتی قوت کی ضرورت تھی، وہ سودا اور مصحفی کے شعروں میں استعمال نہ ہو سکی۔ غالب نے اس زمین میں تین غزلیں کہیں، دونوں عمری میں اور ایک بچی عمر میں۔ لیکن انھوں نے تینوں غزلوں میں ”خلق بریدہ“ سے احتراز کیا۔ بظاہر انھیں اس بات کا احساس تھا کہ روی اور میر کے سامنے یہ مضمون سرسبز نہ ہو سکے گا۔ غالب نے اپنی دوسری غزل میں ”زبان بریدہ“ کا پیکر اور مضمون خوب استعمال کیا، اور یہاں ان کا خاص تجربہ رنگ بھی نمایاں ہے۔

پیدا نہیں ہے اصل رنگ و تاز جبتو

مانند موج آب زبان بریدہ ہوں

میر نے خلق بریدہ/زبان بریدہ سے گفتگو کا مضمون ایک بار اور بھی باندھا ہے۔

کیا کیا سخن زباں پہ مرے آئے ہو کے قتل
مانند خامہ گو کہ مرا سر قلم کیا

(دیوان سوم)

یہاں تشبیہ کے تصنع، اور مصرع ثانی میں فاعل کے حذف کے باعث شعر بہت پھسپھسا ہو گیا۔ لیکن غالب نے یہ مضمون اٹھایا اور اسے آسان پر پہنچا دیا۔

لکھتے رہے جنوں کی حکایات خوں چکاں
ہر چند اس میں ہاتھ ہمارے قلم ہوئے

۴۱۰

بھڑکے ہے آتش گل اے ابر تر ترم
گوشتے میں گلستاں کے میرا بھی آشیاں ہے

۴۱۰/۱ اس شعر میں سب سے پہلی دلچسپ بات تو یہ ہے کہ اگرچہ اس کے مضمون کے تمام افزا متبادل اور عام ہیں، لیکن میر نے انھیں یک جا کر کے پلٹ دیا ہے۔ یعنی یہ بات تو مرغوب و محبوب اور زندگی کا مقصود ہے کہ آتش گل ہمیں جلا کر خاک کر دے۔ (= ہم معشوق کے ہاتھوں اپنی جان کھوئیں۔) لیکن یہاں آتش گل کی بھڑک اور تمازت دیکھ کر ابر تر کو پکارا جا رہا ہے، کہ تو آکر آگ کو بجھا دے، کیونکہ اس گلشن کے ایک کونے میں میرا بھی چھوٹا سا آشیاں ہے، اور وہ بھی آگ کی لپٹوں میں آیا چاہتا ہے۔ بظاہر تو یہ مضمون مرتبہ عاشقی سے گرا ہوا ہے، لیکن دراصل اس میں کئی تہیں ہیں۔

پہلی بات تو یہ کہ ابر تر جتنا بر سے گا، آتش اتنی ہی زیادہ بھڑکے گی، کیونکہ ہمارے یہاں تو برسات ہی میں ہر طرف گل و ہنرہ کا جوش ہوتا ہے۔ بارش جتنی زیادہ ہوتی ہے اتنا ہی جوش نمودار ہوتا ہے اور پھول چٹیاں ہر طرف نظر آتی ہیں۔ لہذا ابر تر کو برسنے کی دعوت دینا، دراصل آتش گل کے اور دھکائے جانے کا تقاضا کرنا ہے۔ ایسی صورت میں متکلم کے آشیاں کا بچ رہنا معلوم۔ موجودہ معنی کی رو سے یہ شعر دریدا کے اس اصول کو قائم کرنا ہوا نظر آتا ہے کہ متن بظاہر کچھ کہتا ہے لیکن دراصل کچھ اور کہتا ہے۔ اور اس سے پال و مان یہ نتیجہ نکالنا ہے کہ متن کی نوعیت ہی ایسی ہوتی ہے کہ وہ منشاء مصنف سے یا اپنے ظاہری معنی سے بالآخر بے نیاز ہو جاتا ہے۔

تھوڑا اور غور کریں تو معلوم ہوتا ہے کہ معاملہ اتنا سادہ نہیں ہے جتنا ہم نے گذشتہ تشریح میں دیکھا فرض کیجئے ہر طرف بارش کا جوش ہے اور گلشن میں جگہ جگہ ہنرہ و گل اگ رہے ہیں، یعنی آتش گل

خوب بھڑکی ہوئی ہے لیکن شکلم کا آشیاں تو ”گوشتے میں گھستاں کے“ ہے، لہذا وہاں تک ابھی تک آتش گل نہیں پہنچی ہے۔ لہذا شکلم کی استدعا ہے کہ اے ابرتر، ہم بھی ایک کونے میں پڑے ہیں۔ ہم پر رحم کر اور ادھر آ کر برس، تاکہ آتش گل ہمارے آشیاں تک پہنچ جائے اور اسے اور ہمیں اپنے شعلوں کی آغوش میں لے لے۔

”ترحم“ کے معنی ہیں ”مہربانی کرنا“، ”بخشنا“ (بخشودن)۔ ملاحظہ فرمائیں ”منتخب اللغات“۔ موخر الذکر معنی کے پھر دو معنی ہیں: (۱) گناہ معاف کرنا اور (۲) عطا کرنا۔ ”موارد المصادر“ ہم دیکھتے ہیں کہ دونوں ہمارے مفید مطلب ہیں۔ یعنی اے ابر مجھے بخش دے (آگ سے محفوظ رکھ)۔ یا اے ابر مجھے بھی اپنی فیاضی سے بہرہ یاب کر۔ (آتش گل کو اس قدر بھڑکا کہ وہ مجھ تک پہنچ جائے)۔ یا اے ابر مجھ پر بھی مہربانی کر (اور مجھے جلنے سے بچالے)۔

اب اس بات پر غور کرتے ہیں کہ اگر شکلم کو آشیاں بچانے کی فکر ہے تو ایسا کیوں ہے؟ ممکن ہے یہ محض ہوس، اور زندگی سے بزدلانہ لگاؤ کی بنا پر ہو۔ (ملاحظہ ہو ۶۴/۳)۔ ممکن ہے شکلم کے ذہن میں منصوبہ ہو کہ آتش گل کے ذریعہ باغبان اور صیاد جب جل چکیں گے تو میں باغ میں آزادی سے رہوں گا، اور اس منصوبے کو پورا کرنے کے لئے وہ یہ چالاکی کر رہا ہو کہ ابرتر سے رحم کی بھیک مانگ رہا ہو۔ یہ بھی ممکن ہے حسن اور دلکشی کی اس قدر کثرت دیکھ کر شکلم کے ہاتھ پاؤں پھول گئے ہوں، اور وہ اس قدر حسن کو برداشت اور انگیز کرنے کی قوت چاہتا ہو۔ یعنی وہ آتش گل میں جل مرنے کے پہلے اس سے پوری طرح لطف اندوز ہونا چاہتا ہو۔

ایک نکتہ یہ بھی ہے کہ معشوق کو ”آتش رنگ“ اور ”آتش رخ“ وغیرہ بھی کہتے ہیں۔ لہذا آتش گل کے بھڑکنے سے یہ مراد بھی ہو سکتی ہے کہ معشوق کسی بنا پر برا فروختہ ہے (مستی سے برا فروختگی کے مضمون پر ملاحظہ ہو ۸/۱۷) اور اس کی برا فروختگی سے عاشق کو خوف آرہا ہے۔ بہر حال جس طرح بھی دیکھیں شعر کا مضمون بہت تازہ اور دلچسپ ہے۔ شاکر ناجی نے عام مضمون کو لے کر کہ جو آتش گل میں جل کر جان نہ دے اس پر لوگ انگشت نما ہوں گے، عمدہ شعر کہا ہے۔

اک آتش بہار سے بچ گئی ہے دیکھئے
بلبل کے حق میں گل نہ اگر خدنی کرے

حق یہ ہے کہ ناجی کے شعر میں ڈرامائیت نے اسے میر کے شعر سے بہتر بنا دیا ہے۔ لیکن میر کے مضمون کی تازگی بھی اپنی جگہ پر ہے۔ ان کے مصرع ثانی میں روزمرہ کی برجستگی اور انداز کا گھر یلو پن پر لطف ہے، گویا انکسار سے کہہ رہے ہوں کہ بھائی کسی گوشہ باغ میں ایک چھوٹی سی کنیا ہماری بھی ہے۔

پھر اس سے طرح کچھ جو دعوے کی سی ڈالی ہے
کیا تازہ کوئی گل نے اب شاخ نکالی ہے

دیہی کو نہ کچھ پوچھو اک بھرت کا ہے گڑوا بھرت = ایک مخلوط دھات۔
ترکیب سے کیا کہئے سانچے میں کی ڈھالی ہے گڑوا = پانی نکالنے کا چھوٹا برتن

ہم قد خمیدہ سے آغوش ہوئے سارے
پر فائدہ تجھ سے تو آغوش وہ خالی ہے

ہے گی تو دو سالہ پر ہے دختر رز آفت
کیا بھر مٹاں نے بھی اک چھوڑی پالی ہے

خوں ریزی میں ہم سوں کی جو خاک برابر ہیں
کب سر تو فرو لایا ہمت تری عالی ہے

۳۱۱/۱ اس شعر میں مضمون کچھ نہیں، لیکن رعایت کا کرشمہ اس میں خوب جلوہ گر ہے۔ ”دعویٰ“ بمعنی جھگڑا ہے، اور ”طرح ڈالنا“ بمعنی ”آغاز کرنا“۔ ”شاخ نکالنا“ کے معنی ہیں ”عیب نکالنا“، ”کوئی نئی بات نکالنا“ (عام طور پر برے معنی میں آتا ہے) ”کوئی معاملہ یا جھگڑا پیدا کرنا“ وغیرہ۔ لہذا معنی یہ ہوئے کہ معشوق نے گلاب کے پھول سے جھگڑے کی جو نئی طرح ڈالی ہے، تو کیا اس وجہ سے کہ پھول نے اپنی

تعریف میں کوئی نئی بات نکالی ہے، یا اس نے معشوق کی مخالفت کرتے ہوئے اس میں کوئی نیا عیب نکالا ہے؟ دوسرے معنی یہ ہوئے کہ پھول جو معشوق سے دوبارہ برسرِ جنگ ہونا چاہتا ہے تو کیا اب کی بار گل نے کوئی نئی چیز حاصل کر لی ہے جس کے بل بوتے پر وہ معشوق سے آمادہ جنگ ہے؟ مضمون یہ ہوا کہ معشوق اور گل میں (بوجہ حسن و زناکت) باہم مقابلہ اور رقابت ہے۔

ظاہر ہے کہ مضمون کچھ نہیں، اور معنی کی دو تہوں کے باوجود شعر میں کوئی خاص زور نہیں دکھائی دیتا۔ لیکن اب رعایتوں پر غور کریں۔ ”ڈالی“ اور ”شاخ“ میں ضلع کا تعلق ہے۔ (ملاحظہ ہو ۱۸۸/۱)۔ ”طرح ڈالنا“ بمعنی ”بنیاد ڈالنا“ اور ”تازہ شاخ نکالنا“ میں بھی ضلع کا ربط ہے۔ ”طرح“ اور ”تازہ“ میں بھی ضلع ہے، کیونکہ ”طرح کش“ بمعنی ”شیبہ ساز“ ہے، اور شیبہ میں تازگی نہ ہو تو اس کی کوئی قدر نہیں۔ ”تازہ“ اور ”گل“ میں رعایت اور مناسبت ظاہر ہے۔ ”گل“ اور ”شاخ“ کی رعایت سامنے کی ہے۔ ”دعویٰ“ (معنی ”جھگڑا“) اور ”شاخ“ (شاخ نکالنا = عیب نکالنا وغیرہ) میں ضلع کا ربط ہے۔ ”گل“ اور ”نکالی“ میں بھی ضلع ہے، کیونکہ پھول شاخ پر نکلتا ہے۔ غرض کہ پورا شعر رعایتوں سے رنگین ہے۔

۳۱۱/۲ بدن کو سانچے میں ڈھلا ہوا کہنا عام مضمون ہے۔ خود میر نے اسے کئی جگہ اور برتا ہے۔

ڈول بیاں کیا کوئی کرے اس وعدہ خلاف کی دیہی کا
ڈھال کے سانچے میں صانع نے وہ ترکیب بنائی ہے

(دیوان چہارم)

اتنی سڈول دیہی دیکھی نہ ہم سنی ہے
ترکیب اس کی گویا سانچے میں گئی ہے ڈھالی

(دیوان ششم)

پھر اسے مختلف شعرا نے (غالب میر کی دیکھا دیکھی) میر کے سے انداز میں باندھنے کی

کوشش کی۔

ترکیب کو دیکھ اس کے خوش اسلوب بدن کی
جیسے کہ وہ سانچے سے ابھی ڈھال دیا ہے

(صحفی)

صحفی کے شعر میں میر کے تیوں شعر وں کا اثر صاف ظاہر ہے۔ لیکن وہ بات بنائے گئے
ہیں۔ بعد کے لوگوں کو اتنی بھی کامیابی نہ ملی۔

دست قدرت نے بنایا ہے تجھے اے محبوب
ایسا ڈھالا ہوا سانچے میں بدن ہے کس کا

(آتش)

ڈھالے ہوئے ہیں سانچے میں یہ بھی بدن کی طرح
ہر گز سنار نے ترے زیور گھڑے نہیں

(علی اوسط رشک)

رشک کے شعر میں زیوروں کے مضمون نے لطف پیدا کر دیا ہے۔ آتش کے یہاں محض پیمکی
لفظی ہے۔ اب اس بات پر غور کریں کہ جس مضمون کو بہت سے شعرا نے باندھا ہے اور جسے خود میر نے کم
سے کم دو بار اور نظم کیا، اسے زیر بحث شعر میں میر نے کس بلندی پر پہنچا دیا ہے۔

سب سے پہلے تو لفظ ”دیکھی“ کو دیکھئے، کہ وہ تازہ بھی ہے اور اس میں ایک گہریلو جنسی لذت
بھی ہے۔ یہ لفظ بیگمات اور خواتین کے بدن کے لئے نہیں، اور نہ فوجی لڑکیوں کے بدن کے لئے مناسب
ہے۔ اس کا صحیح مصرف تو عام زندگی میں نظر آنے والی کاج کرتی ہوئی محنت کش عورتوں کے جسم کو بیان
کرنے میں ہے، جہاں تھوڑا بہت پردہ اور تھوڑی بہت بے پردگی مل کر دو لاں بارت کے قول کی یاد دلاتی
ہے کہ بدن کے جو حصے چھپے رہتے ہیں ان کا لطف اسی بات میں ہے کہ بدن تھوڑا بہت عریاں بھی ہو۔
”سڈول“ کا لفظ دیوان ششم والے شعر میں خوب ہے، لیکن یہاں ”بھرت“ کا گڑوا“ کہہ کر ایسی عجیب و
نادر تشبیہ فراہم کی ہے کہ شکیں پیڑ جیسے وسیع انخیال اور گہریلو باتوں کے ماہر شاعر کا بھی ذہن وہاں تک جانا
شاید محال تھا۔ ”بھرت“ (اس کا تلفظ رائے متحرک سے بھی ہے اور رائے ساکن سے بھی) کو جست، سپرہ
اور تانہا ملا کر بناتے ہیں۔ لہذا اس کا رنگ بھری مائل سرخ ہوتا ہے۔ ناجی نے غالباً اسی کو ذہن میں رکھ کر کہا

ہے، اور خوب کہا ہے۔

وہ سانولا وہ سبزا وہ گندی وہ گورا
مجھ نقد دل کو چیتا اب مکر کر کسی نے

گڑوا (کاف مفتوح بقول ”نور اللغات“۔ فرہنگ اصطلاحات پیشہ وراں میں کاف مضموم
لکھا ہے۔ ہماری طرف ”گڑوی“، ”گڑوا“ دونوں کاف مفتوح سے بولتے ہیں۔) پانی نکالنے یا
رکھنے کا چھوٹا برتن ہوتا ہے جو چھوٹے سے گھڑے کی شکل کا ہوتا ہے، لیکن اس کی گردن ڈرا لمبی ہوتی
ہے۔ مولوی ظفر الرحمن (”فرہنگ اصطلاحات پیشہ وراں“ جلد سوم) نے کہا ہے کہ دلی کی ڈونگیا،
ڈبولیا، اور گڑوا ایک ہی شے ہیں۔ یعنی یہ ایک چھوٹا سا برتن ہوا جس کی شکل سڈول، دائری وڈی اور کوٹھی
دار ہوتی ہے۔ (فرہنگ میں جو تصویر دی ہے اس کے اعتبار سے اس میں پنڈل بھی ہوتا ہے، لیکن
ہماری طرف گڑوی/گڑوا بے ہتھے کے بھی ہوتے ہیں۔) ہر صورت میں اس کی شکل زمانہ جسم کی آفاقی
علامت کی یاد دلاتی ہے۔ یعنی ایک تھوڑی گول منول سی چھوٹے قد اور گھٹے ہوئے بدن کی لڑکی، جس
کا رنگ بھرا ہوا ہے، اس کو میر نے بھرت کا گڑوا کہا ہے۔ ایسی تشبیہ وہی فحش لاسکا تھا جس کا مشاہدہ
بے پناہ، تجلیل بے لگام، اور جس کے ذہن و فکر کی جڑیں روزمرہ زندگی میں پیوست ہوں۔ صحفی کو جسم
کے بیان میں لاسہ، باصرہ ہر طرح کے پیکر پر قدرت تھی، لیکن اس قدر گہریلو پیکر اور وہ بھی اس قدر
غیر معمولی، ان کی دسترس سے کوسوں آگے ہے۔ چنانچہ ان کے شعر میں ”ترکیب“ اور ”خوش اسلوب“
جیسے عمدہ لفظ تو ہیں، لیکن ان کی بداعت متوقع ہے۔ ”گڑوا“ کی طرح کا غیر متوقع بداعت والا لفظ ان
کے ذخیرہ الفاظ میں نہیں۔

”بھرت“ چھوٹی قیمت کے سکوں کے اس مجموعے کو بھی کہتے ہیں جس کی مجموعی قیمت پورا
روپیہ ہو۔ یعنی ”بھرت“ کے اس مفہوم میں بھی سڈول پن اور مناسب ہونے کا مفہوم شامل ہے، کہ سب
سکے اس تناسب میں ہوں کہ مل کر ایک مکمل روپیہ بن جائیں۔ علی ہذا القیاس خوب صورت جسم بھی ایسا ہی ہو
سکتا ہے کہ ممکن ہے الگ الگ کوئی حصہ بدن کسی خاص حسن کا حامل نہ دکھائی دے، لیکن سب مل کر قیامت
برپا کر دیں۔ اگلے مصرعے میں لفظ ”ترکیب“ سے ان معنی کو تقویت ملتی ہے۔ ”ترکیب دادن“ کے معنی
ہیں ”کسی چیز کو شکل عطا کرنا، کسی چیز کو بنانا۔“ (امثالہ گاس۔) ”ترکیب“ کا لفظ میر نے ۳۱۲/۲ میں بھی

بڑی خوبصورتی سے برتا ہے۔ مصرع ثانی میں ”سے“ بمعنی ”بارے میں“ ہے اور فارسی کے ”از“ کا ترجمہ ہے، جیسا کہ ہم ۳۰۹/۲ پر ابو طالب کلیم کے شعر میں دیکھ چکے ہیں۔ دونوں مصرعوں میں انشائیہ اسلوب نہایت عمدہ ہے، کہ پہلے استفہام انکاری ہے اور پھر جواب۔ یعنی سوال کا جواب ممکن بھی نہیں، اور جواب دے بھی دیا ہے۔ معنی اور زور کلام اور توازن کا کرشمہ ہے کہ شعر ہے۔ اس مضمون پر جتنے شعر ہم نے اوپر دیکھے ہیں ان میں سے کسی میں یہ بات نہیں کہ سانچے میں ڈھالنے والی بات تو خبریہ اسلوب میں ہو، اور اس کا مسند (یا مبتدا) انشائیہ ہو۔

”ترکیب“ کا لفظ دیوان دوم میں بھی میر نے خوب برتا ہے، لیکن وہاں مصرع ثانی کے انشائیہ انداز، اور ردیف (ہائے رے) کی بے ساختگی ”ترکیب“ کے حسن پر حاوی ہو گئے ہیں۔

رنگینے ہی کے ہے قابل یار کی ترکیب میر
واہ رے چشم و اہدو قد و قامت ہائے رے

اس شعر سے یہ بات بہر حال صاف ہو جاتی ہے کہ میر نے ”ترکیب“ کو ”ترکیبی عمل“ (Composition) کے معنی میں برتا ہے۔

۳۱۱/۳ خاص میر کے رنگ کا شعر ہے، کہ اس میں حسرت، ہوسناکی، اور نظرافت کا ایسا استخراج ہے کہ یہ کہنا مشکل ہے کہ کون سا عنصر حاوی ہے۔ اپنے قد خیدہ کو آغوش سے استعارہ کرنا نہایت بدیع ہے، لیکن اس سے بھی بدیع تر یہ بات ہے کہ اس آغوش کو معشوق سے خالی دیکھ کر افسوس کیا ہے۔ یعنی افسوس اپنے بڑھاپے پر نہیں، بلکہ اپنی محرومی پر ہے۔ ورنہ بڑھاپے میں بھی یہ دلولہ رکھتے ہیں کہ معشوق کو آغوش میں لے لیں۔

اس زمین میں سودا اور مصحفی نے بھی غزلیں کہی ہیں۔ مصحفی نے ”خالی“ کا قافیہ ”آغوش“ کے مضمون کے ساتھ باندھا ہے، اور سچی بات یہ ہے کہ اگرچہ اس میں میر کی سی طباعی نہیں، لیکن مصحفی کا مضمون میر کے مضمون سے زیادہ نادر ہے۔

کیا جانے گیا ہوں میں آغوش میں کس گل کے
آغوش مری مجھ سے اس رات کو خالی ہے

”گالی“ کا قافیہ اس زمین میں شاید سب سے مشکل تھا۔ تینوں استادوں نے اسے باندھا ہے، اور یہاں سودا سب پر بازی لے گئے ہیں۔

مجلس میں کوئی اس کی کیا جاوے کہ اب واں تو
ہر حرف میں جھڑکی ہے ہر بات میں گالی ہے
(مصحفی)

عزت کی کوئی صورت دکھائی نہیں دیتی
چپ رہے تو چشمک ہے کچھ کہے تو گالی ہے
(میر)

ہر بات پہ ہے میری اوروں سے اسے چشمک
مجھ پر وہ کتنا یہ ہے نوکر پہ جو گالی ہے
(سودا)

سودا کے شعر میں اتنی باریکیاں ہیں کہ ان کو بیان کرنے کے لئے بہت وقت چاہئے۔ فی الحال یہی عرض کرتا ہوں کہ شکست خوردہ یا ناقہ زری کے شاکی ذہن کی نفسیات کا اس سے عمدہ بیان دو مصرعوں میں ناممکن ہے۔

۳۱۱/۳ دختر رز کی شوخی اور آزاد روی کا مضمون بیدل سے بہتر شاید کسی نے نہ باندھا ہو۔

آفت ایجاد است طبع از دست گاہ خود سری
دختر رز قندہا می زاید از بے شوہری
(چونکہ اس میں خود سری کی صلاحیت بہت ہے
اس لئے وہ بڑی آفت ایجاد ہے۔ شوہر نہیں
رکھتی اس لئے دختر رز طرح طرح کے قندے بنتی
رہتی ہے۔)

مرزا جان طبع نے بھی ذرا ہلکا مضمون بڑے لطف سے باندھا ہے۔

پھرتی ہے منہ ملاتی ہر منہ سے دختر رز
اللہ رے کیا اسے بھی مستی لگی ہوئی ہے مستی گنا = منی جذبہ پیدا ہوتا
میر نے دیوان اول ہی میں دو سالہ دختر رز کا مضمون باندھا ہے لیکن کسی خاص امتیاز کے
ساتھ نہیں۔

ہم جوانوں کو نہ چھوڑا اس سے سب پڑے گئے
یہ دو سالہ دختر رز کس قدر شہا ہے
میرزا جعفر راہب اصفہانی کا ایک بہت دلچسپ شعر ہے جس کا بنیادی مضمون تو کچھ اور ہے،
لیکن اس میں دختر رز کا مضمون بھی انتہائی خوبی سے آگیا ہے۔

ماتے شد کہ دریں سے کدہ خیارہ کشم
تارسد دور بمن دختر رز پیر شدہ است
(ایک مدت سے میں اس سے کدے میں جہا ہیوں
پر جمای لے رہا ہوں۔ ایسا لگتا ہے کہ مجھ تک پہنچنے
پہنچنے دختر رز بوڑھی ہو جائے گی۔)

شراب کے سرچڑھنے کے مضمون پر ہم آبرو کا نہایت عمدہ شعر دیکھ چکے ہیں (۳۷۰/۱) لیکن
میر کا زیر بحث شعر بھی اپنے امتیازات رکھتا ہے۔

مصرع کافی کی بے تکلفی اور شوخی، اس کا انشائیہ اسلوب، دختر رز کو ”چھو کری“ کہنا، اور ”پالی“
کی دو معنویت بہت خوب ہیں۔ (پا + لی یعنی حاصل کر لی ہے اور ”پالی“ ہے، یعنی پرورد۔) ”دوسالہ“
کے اعتبار سے ”پیر مغال“ کا لطف بیان اس پر مستزاد ہے، کہ مئے دوسالہ بہت تند و تیز ہوتی ہے۔ لہذا پیر
کے پاس دو سالہ چھو کری ہونا عمدہ ہے، اور یہ بات عمدہ تر ہے کہ مئے دوسالہ اپنی تندی کے اعتبار سے
بڑے بڑوں کے چھکے چھڑاوتی ہے۔

مئے دوسالہ کا مضمون حافظ نے کثرت سے اور ہمیشہ بڑی خوبی سے باندھا ہے۔

چل سال رنج و غصہ کشیدیم و عاقبت
تدبیر ما بدست شراب دو سالہ بود

(چالیس برس تک میں نے رنج و غم اٹھائے آخر
شراب دو سالہ میرا علاج ثابت ہوئی۔)
مئے دو سالہ و محبوب چارہ سالہ
ہمیں بس است مرا صحبت صغیر و کبیر
(شراب دو سالہ اور چودہ برس کے سن کا
معشوق، بس انھیں صغیر و کبیر کی صحبت میرے لئے
بہت ہے۔)

حافظ کے کلام کی متصوفاً نہ تعبیر کا ایک طریقہ یہ بھی استعمال کیا گیا ہے کہ ”مئے دوسالہ“ اور اس
طرح کے دوسرے الفاظ و تراکیب کو مصطلحات فرض کیا جائے اور ان کے عارفانہ معنی مقرر کئے جائیں۔
چنانچہ صغیر و کبیر والے شعر پر بحث کرتے ہوئے یوسف علی شاہ چشتی نظامی اپنی ”شرح یوسفی“ میں لکھتے ہیں
کہ شراب دو سالہ اور معشوق چارہ سالہ دونوں سے ”شراب معرفت“ مراد ہے۔ ایک کچھ کم تند و موثر ہے،
اور ایک زیادہ۔ پھر وہ کہتے ہیں کہ ”مئے دوسالہ مئے وحدت ہر دو چشم محو شاہد کی بھی ہو سکتی ہے، بدیں وجہ
کہ لغت میں سال سر و چشمہ آب کو کہتے ہیں اور چشم بھی سر و چشمہ آب اشک ہے۔“ دوسرے یہ کہتے ہیں کہ
”محبوب چارہ سالہ سے شاہد نو جوان امر مراد ہے۔“ ایک اور شعر کی شرح میں انھوں نے لکھا ہے کہ
”عشق مجازی کا مادہ رجولیت ہے۔ اور جب عشق مجازی سے حقیقت کو پہنچا پھر رجولیت کی حاجت نہیں۔
اس واسطے عشق اول کو رجولیت درکار ہے اور مشاہدہ معرفت تشبیہ کو مشاہدہ صورت عمر و بکر ضرور ہے۔“ لہذا
ایک اعتبار سے مئے دو سالہ اور محبوب چارہ سالہ دونوں شراب معرفت ہیں، اور ایک اعتبار سے ایک تو
شراب معرفت ہے اور دوسرا وہ مجاز ہے جس سے حقیقت تک پہنچ سکتے ہیں۔ (الجاز قطرۃ الحقیقت = مجاز،
حقیقت کا پل ہے۔) یوسف علی شاہ صاحب کی شرح کو اگر میر کے شعر پر منطبق کریں تو ”پیر مغال“ سے
بقول یوسف علی شاہ مراد ہوگی ”پیر رند عشق“ جو کہ ”شراب معرفت پلا کر سکر معرفت سے مست و مدہوش کرتا
ہے۔“ (یہ اصطلاح حافظ کے مشہور شعر ”بے سہا دو رنگیں کن گرت پیر مغال گوید کہ سالک بے خبر
نبود راہ و رسم منزلہا“ سے مستخرج کی گئی ہے۔) لہذا ”مئے دوسالہ“ = شراب معرفت اور اس شرح کی روشنی
میں میر کے شعر کو مستانہ عارفانہ بھی کہہ سکتے ہیں۔ جس طرح بھی دیکھیں، شعر غیر معمولی ہے۔

۴۱۱/۵ یہ مضمون تو عام ہے کہ بعض عاشقِ قتل کے لائق ہوتے ہیں، اور بعض اس قدر فرومایہ یا بد نصیب ہوتے ہیں کہ وہ قتل کے بھی لائق نہیں ہوتے۔ ملاحظہ ہو ۵۰/۶ اور ۳۱۹/۲ اور ۱۵۶/۳۔
 محولہ بالا اشعار میں تو رنج یا امید کا پہلو ہے، لیکن زیر بحث شعر اس لئے ان میں ممتاز ہے کہ اس کا لہجہ تلخ اور طنزیہ ہے۔ مصرعِ ثانی میں وہی ترکیب استعمال ہوئی ہے جو گذشتہ شعر میں بھی، کہ استفہامِ انکاری کے بعد (جس کا جواب ممکن نہیں) ایک جوابی فقرہ رکھ دیا (ہمت تری عالی ہے) اور فقرہ بھی ایسا جس سے زہر خندیوں ٹپک رہا ہے جس طرح زہریلی سوئی سے زہر ٹپکتا ہے۔ مزید خوبی یہ کہ براہِ راست معشوق سے مخاطب ہو کر کہا ہے، گویا سامنے سامنے گفتگو ہو رہی ہے۔ ”کب سر تو فرو لایا“ کا بیکر بھی عمدہ ہے، کیونکہ جو لوگ خاک برابر ہیں ان کو قتل کرنے کے لئے جھکنا تو ہو گا ہی۔ لیکن ایک معنی یہ بھی ہیں کہ تو نے ہم جیسوں کو سر سواری ہی قتل کر دیا۔ تو نے سر جھکانے کی بھی زحمت نہ کی! سر جھکنا تو شاید ہم تجھے دیکھ لیتے، اب تو نے وہ موقع بھی نہ دیا۔ ان معنی کو سامنے رکھیں تو ”ہمت تری عالی ہے“ کا طنز اور بھی چوکھا ہو جاتا ہے کہ وہ کیا عالی ہمتی ہے کہ خاک برابروں کو نگاہ بھر کر دیکھا بھی نہیں، اور نہ انھیں یہ موقع دیا کہ وہ تجھے دیکھ سکیں۔ اب ایک امکان یہ بھی سامنے آتا ہے کہ شاید سر سواری قتل بھی نہ کیا ہو، بلکہ روندنا ہی چلا گیا ہو۔ ایسے میں ہم افتادگانِ خاک کو سر جھکا کر دیکھنے کا کیا سوال؟ روندتے چلے جانے کے مضمون پر غالب نے کیا خوب کہا ہے۔

شورِ جولاں تھا کنارِ بحر پر کس کا کہ آج
 گردِ ساحل ہے بہ زخمِ موجِ دریا نمک
 افتادگانِ خاک کی بے چارگی پر میر نے دیوانِ اول ہی میں کہا ہے۔
 کیا غم میں ویسے خاکِ فداہ سے ہو سکے
 دامنِ بکڑ کے یار کا جو تک نہ رو سکے

لیکن یہاں عاشق سے زیادہ کوئی گداگر معلوم ہوتا ہے جو خاکِ افتادہ ہے۔ زیر بحث شعر میں زبردست ظلمت اور معشوق کے تئیں عجب تحقیر کا پہلو ہے۔ عمدہ شعر کہا۔

روز آنے پہ نہیں نسبتِ عشقی موقوف
 عمر بھر ایک ملاقات چلی جاتی ہے

۴۱۲/۱ عشق کی اس سے زیادہ جامع تعریف، اور مصرعِ ثانی جیسا چست بندش کا مصرع دور دور ڈھونڈے نہ ملے گا۔ لیکن شعر میں ابھی اور کچھ ہے۔ مصرعِ اولیٰ میں ”نسبتِ عشقی“ نہایت پر لطف ہے، پھر یہ ابہام بھی ہے کہ ”روز آنے“ کا فاعل معشوق بھی ہو سکتا ہے اور عاشق بھی۔ یعنی کوئی ضروری نہیں کہ عشق روزانہ دیا ر معشوق میں آئے، یا معشوق ہی روزانہ عاشق سے ملے کو آئے۔ مصرعِ ثانی میں عمر بھر ایک ملاقات چلی جانے کے کئی معنی ہیں۔

- (۱) اسی ایک ملاقات کو بار بار ذہن میں دہراتے اور تخیل کے عمل میں لاتے ہیں۔
- (۲) بس ایک ملاقات کافی ہے اس کی لذت اور سرشاری تا عمر باقی رہتی ہے۔
- (۳) ایک ہی ملاقات سبکی، لیکن وہ ایسی دولت ہے جو تا عمر خرچ نہیں ہوتی ہر دن کے ساتھ اس کی یاد، یا اس کا لطف، دھندلا پڑتا جاتا ہے، لیکن پھر بھی اتنا باقی رہتا ہے کہ اس دن کام چل جائے اور اتنی بے قراری نہ ہو کہ دل بے قابو ہو کر کچھ کر بیٹھے۔
- (۴) ایک ہی ملاقات کی مدت تمام عمر پر پھیل جاتی ہے۔ یعنی ایک بار جب اس سے ملے تو گویا تمام عمر پھر ملنا ہی ملتا رہا۔

کیفیت کے ساتھ شور انگیزی بھی ہے، اور معنی کے لحاظ سے بھی شعر کچھ مٹا نہیں۔ حسرت موہانی نے اس غزل پر بڑی محنت سے غزل کہی تھی جو ایک زمانے میں بہت مشہور ہوئی۔ ایک قافیہ جو میر نے نہیں باندھا ہے، حسرت کے یہاں اچھا بندھا ہے۔ ورنہ ان کی باقی غزل میر سے کچھ علاوہ نہیں رکھتی،

اگرچہ خود میر کی غزل ان کی بہترین غزلوں میں سے نہیں ہے۔

اس ستم گر کو ستم گر نہیں کہتے بننا
سسی تاویل خیالات چلی جاتی ہے

(حسرت موہانی)

حسرت کے شعر میں بہترین مضمون ”تاویل خیالات“ ہے، کہ معشوق کا عمل ایسا ہے جو اسے ستم گر ثابت کرتا ہے، لیکن عاشق کا دل نہیں چاہتا کہ معشوق کو ستم گر قرار دے (اور اس طرح خود اپنی ہی امیدوں اور توقعات پر پانی بھیر دے۔) لہذا وہ اپنے خیالات کی (حقائق کی نہیں) تاویل کرنے میں مصروف ہے۔ یعنی اس کے دل میں جو خیالات (بدگمانیاں) معشوق کے بارے میں ہیں، ان کا مطلب کچھ ایسا نکالنا چاہتا ہے جس سے وہ بدگمانیاں، خوش گمانیاں ثابت ہوں۔ حسرت موہانی یا ان کے معاصرین کے یہاں اس قدر لطیف نکتہ مشکل سے ملتا ہے۔

حضرت شاہ فضل الرحمن صاحب سنج مراد آبادی اپنے بعض مریدوں کو ایک بار توجہ دیتے تھے اور فرماتے تھے کہ انشاء اللہ عمر بھر کو کافی ہوگی۔ چنانچہ ان کے ایک مرید جناب عباد علی کا کہنا ہے کہ ایسی ہی توجہ حاصل ہونے کی خوش بختی انھیں بھی نصیب ہوئی، اور واقعی اس کے اثرات تا عمر باقی رہے۔ خاص کر آخری وقت میں تو اس توجہ کے اسرار و اثرات نے عجب رنگ دکھایا۔ میر کو صوفیانہ طور طریقوں اور اہل اللہ کی قوتوں کا شعور قرار واقعی تھا۔ ممکن ہے یہ شعر ایسی ہی توجہات کے بارے میں ہو۔ لفظ ”نسبت“ جو صوفیوں میں بھی استعمال ہوتا ہے، اس اعتبار سے خاص دلچسپی کا حامل ہے۔

آخری بات یہ کہ ”آئے“ اور ”چلی جاتی ہے“ میں ضلع کا لطیف ربط ہے۔

۴۱۳

پہنچا تو ہوگا صبح مبارک میں حال میر
اس پر بھی جی میں آدے تو دل کو لگائے

۴۱۳/۱ مومن کا مشہور زمانہ شعر براہ راست میر کے شعر پر مبنی ہے۔

ایک ہم ہیں کہ ہوئے ایسے پشیمان کہ بس
ایک وہ ہیں کہ جنھیں چاہ کے ارماں ہوں گے

میر کا شعر مومن سے بہت بلند ہے۔ لیکن یہ ذوق، فیشن اور فٹادوں کی ستم ظریفی ہے کہ مومن کا شعر شہرہ آفاق ہے، اور میر کا شعر سردار جعفری کے علاوہ بہت کم لوگوں کی نظر میں آسکا۔ میر کا شعر طغر کا شاہکار ہے، اور اس میں عشق کے تمام پہلوؤں پر، اور عاشق کی زندگی کے تمام ادوار پر نہایت جامع تبصرہ ہے۔ مخاطب کا حسن الگ ہے۔ دونوں مصرعوں میں مکالمے کا انداز، روزمرہ کی برجستگی، ابہام کی ڈرامائیت، یہ سب اس پر مستزاد۔ میر کا مخاطب خود معشوق بھی ہو سکتا ہے، اور یہ بھی ممکن ہے کہ یہ شعر اس وقت کہا گیا ہو جب معشوق نے شکلم سے کہا ہو کہ میرا دل تم پر آنا چاہتا ہے۔ اب شکلم (جو خود میر نہیں) کہتا ہے کہ میر کا حال تم نے سنا ہوگا، وغیرہ۔ میر کو واحد غائب رکھنے میں کئی لطف حاصل ہوئے ہیں۔ (۱) بیان میں ذاتی شکایت اور خود زخمی کا پہلو نہیں، جیسا کہ مومن کے شعر میں ہے۔ (۲) یہ بھی امکان ہے کہ مخاطب خود میر کا معشوق ہو، یعنی مخاطب کے ہی عشق میں میر کا حال زبوں ہوا ہو۔ (۳) میر کی حالت تباہی کا چرچا جگہ جگہ ہے، تبھی شکلم کہتا ہے کہ ”پہنچا تو ہوگا صبح مبارک میں حال میر۔“ (۴) یہ بھی ممکن ہے کہ شکلم خود سے کہہ رہا ہو کہ میاں تم نے سنا تو ہوگا کہ میر کا کیا انجام ہوا۔ تب بھی اگر تہا رادل ضد کرے تو ٹھیک ہے، عشق کر کے دیکھ لو۔

مومن کے شعر میں صرف پشیمانی کا مضمون ہے اور ان لوگوں کی معصومیت کا جو پھر بھی عشق کا

ارمان رکھتے ہیں۔ میر کے شعر میں ”حال میر“ کا فقرہ تمام حالات و کوائف از آغاز تا انجام، کو جامع ہے۔ پھر طنز بالاے طنز ”سع مبارک“ اور ”اس پر بھی جی میں آوے“ کے فقروں میں ہے۔ مکالمے کے رنگ نے صورت حال کو ایک فوری پن بخش دیا ہے، مومن کا شعر جس سے خالی ہے۔ ”جی میں آوے“ میں خدا کا پہلو بھی ہے، اور منتظم کی جانب سے مخاطب کی تحقیر کا بھی۔ ورنہ ”اس پر بھی جی نہ مانے“ بھی ممکن تھا۔ اس میں ضد کا وہ کنایہ اور مخاطب کی نا تجربہ کاری پر وہ طنز نہیں جو ”اس پر بھی جی میں آوے“ میں ہے۔

میر کے تمام نقادوں میں سردار جعفری کی خوش ذوقی اور کلام میر سے ان کی گہری واقفیت نمایاں ہے۔ سردار جعفری ان چند نقادوں میں سے ہیں جنہوں نے محمد حسن عسکری اور مجنوں گورکھ پوری کی طرح اس حقیقت کو پوری طرح سمجھا کہ میر اشعر اشعرا ہیں اور ان کے یہاں اردو غزل کے تمام رنگ موجود ہیں۔ سردار کہتے ہیں: ”میر کی حیثیت ایک ایسے شاعرانہ سرچشمے کی ہے جس سے تمام ندیاں پھوٹی ہیں۔“ پھر کیا یہ تعجب کی بات نہیں کہ یہی سردار جعفری میر کے بارے میں غلط مفروضوں کا شکار ہو کر یہ بھی کہتے ہیں کہ میر کی شاعری ”غم کا ایک اتھاہ سمندر ہے جس میں آہوں کی کچھ موجیں ہیں اور احتجاج کے کچھ طوفان۔“ نس کر طنز کرنا ان کے لئے مشکل ہے، جھنجھلا کے گالی دینا آسان۔ (سودا کے بعد سب سے زیادہ گالیاں میر کے کلام میں ملیں گی۔) اس لئے کسی نے کہا تھا کہ میر کا بلند کلام بے انتہا بلند اور پست کلام بے انتہا پست ہے۔“

جہاں تک سوال اس مفروضے کا ہے کہ میر کا بلند بے حد بلند اور ان کا پست بے حد پست ہے، میں جلد اول (صفحہ ۲۷) میں عرض کر چکا ہوں کہ شیفہ کا قول یہ نہیں ہے کہ ”مستش بہ عایت پست و بلندش بسیار بلند“، بلکہ اصل میں یوں ہے ”مستش اگر چہ اندک پست است، اما بلندش بسیار بلند است۔“ جہاں تک سوال غم کے اتھاہ سمندر و غیرہ کا ہے، تو یہ کہنا کافی ہے کہ میر جیسے بڑے شاعر کو اس قسم کے ”شاعرانہ“ اور بے حقیقت فقروں میں بند کرنا پوری اردو شاعری کے ساتھ نا انصافی ہے۔

لیکن سب سے زیادہ تعجب سردار جعفری کی اس بات پر ہے کہ میر کا میدان طنز نہیں ہے اور گالی دینا ان کے لئے آسان ہے، طنز کرنا مشکل۔ یہ بات درست ہے کہ میر کے کلام میں سخت ست باتیں بہت ہیں، اور خود ”شعر شور انگیز“ میں ایسے اشعار کا جگہ جگہ ذکر ہے۔ لیکن نہ تو یہ بات صحیح ہے کہ سودا کے بعد سب سے زیادہ گالیاں میر کے یہاں ہیں (ممکن ہے کہ غزلوں میں میر کے یہاں گالیاں زیادہ ہی

نکلیں) اور نہ یہ بات درست ہے کہ میر کو طنز سے مناسبت نہ تھی۔ حقیقت یہ ہے کہ میر کے کلام میں طنز تعریف، جھوٹ، Irony اور طنز یہ تناؤ Ironic tension ان سب کی فراوانی ہے۔ کلام میں طنز یہ تناؤ معنی کی اس پیچیدگی کے باعث ہوتا ہے جب مختلف طرح کے معنی متن میں حاوی آنے کے لئے دست و گریباں ہوں۔ شعر میں اس صفت کی نظریاتی اساس کلنٹھ بروکس (Cleanth Brooks) نے قائم کی تھی۔ اس کا براہ راست تعلق طنز یعنی (Satire) سے نہیں، بلکہ یہ پورے کلام کی صورت حال ہے، کہ شعر میں کئی معنی ہماری توجہ کو مختلف سمتوں میں کھینچتے ہیں۔ یہاں مثالیں دینے کی ضرورت نہیں، کیونکہ ہر جلد کے اشاریے میں ”طنز، طنز یہ تناؤ“ کا اندراج موجود ہے۔ فی الحال شعر زیر بحث کے بارے میں حسب ذیل نکات پر غور کریں:

(۱) یہ بات واضح نہیں کی گئی ہے کہ منتظم کو مخاطب سے ہمدردی ہے، یا وہ اس پر لعن طعن کر رہا ہے۔ دونوں باتیں ممکن ہیں۔ بلکہ یہ بھی ممکن ہے کہ دونوں ہی باتیں بیک وقت موجود ہوں۔

(۲) ”جی میں آوے“ اور ”دل کو لگائے“ میں قول محال کے باعث طنز یہ تناؤ ہے، کیونکہ ”جی“ کے ایک معنی ”دل“ بھی ہیں۔ لہذا معنی یہ ہوئے کہ اگر دل آوے یا دل میں چاہ پیدا ہو تو دل کو چاہ میں لگائے۔

(۳) مومن کے شعر میں طنز یہ تناؤ کے فقدان اور میر کے زیر بحث شعر میں طنز یہ تناؤ کی موجودگی کو اور واضح کرنے کے لئے خود میر کا یہ شعر پیش کرتا ہوں۔

پہنچا نہیں کیا سع مبارک میں مرا حال

یہ قصہ تو اس شہر میں مشہور ہوا ہے

(دیوان اول)

اس شعر میں محض طنز ہے، اور منتظم کا صیخہ واحد حاضر میں ہونے کے باعث مومن کے شعر کا سا انداز آ گیا ہے۔ میر کے زیر بحث شعر میں منتظم کا طرز گفتگو کئی طرف اشارہ کر رہا ہے: معشوقوں پر طنز، عاشقوں پر طنز، عاشقی پر طنز، مخاطب کے تہلیل تحقیر کا رویہ، مخاطب کے تہلیل ہمدردی۔ یہ سب چیزیں ایک دوسری پر حاوی ہونے کے لئے آپس میں متضام ہوتی ہیں۔ یعنی طنز یہ تناؤ کا حامل متن خود ہم پر طنز کرتا ہے کہ

سمجھ دیکھو، ہم کیا کیا کر رہے ہیں؟

آخر میں دیوان ششم کا ایک شعر ملاحظہ ہو۔

اے ہدم ابتدا سے ہے آدم کشی میں عشق

طبع شریف اپنی نہ ایہ صحر کو لائیے

مصرع اولیٰ کا پیکر (گویا عشق کوئی داستانِ طرز کی بلا ہے جس کے شب و روز انسانوں کا شکار کرنے میں گذرتے ہیں) جب زور کا حامل ہے۔ اور مصرع ثانی اس کے مقابلے میں اس قدر رواروی میں کہا ہے کہ صاف معلوم ہوتا ہے اس رواروی کے لہجے میں دراصل نامحوں کے انداز کی بیروڑی کی گئی ہے۔ یہ شعر بھی خوب کہا۔

۴۱۴

میرے تفسیر حال پر مت جا

اتفاقات ہیں زمانے کے

۱۱۳۰

۴۱۴/۱ اس شعر کا ٹھنڈا لہجہ اور سبک بیانی ایسی ہے کہ ہزاروں پر جوش تقریریں اس پر ٹار ہوں۔ یہاں بھی وہی طنزیہ تناؤ اور مخاطب کا ابہام ہے جس سے ہم ۴۱۳/۱ میں دو چار ہوئے تھے۔ ”مت جا“ میں عجب درویشانہ بے پروائی، اور اس کے ساتھ ایک دہی دہی سی urgency یعنی فوری پن یا عجلت ہے۔ یعنی شکلم (غالب) معشوق سے کہہ رہا ہے کہ (۱) تمہیں میری تبدیلی حال سے کوئی غلط فہمی نہ ہوتا چاہئے، میں وہی ہوں جو پہلے تھا۔ یا (۲) میری تبدیلی حال پر افسوس نہ کرو۔ یا (۳) میری تبدیل حال کوئی اہم بات نہیں۔ یا (۴) میری تبدیل حال کو اپنے لئے کوئی مسئلہ نہ سمجھو۔ مصرع ثانی میں پھر ایک انداز بے پروائی ہے، کہ یہ سب تو ہوتا ہی رہتا ہے۔ سرد گرم زمانہ ہے، اس پر تمہارا کیا کسی کا اختیار؟ تم اس تبدیل حال کے لئے شرمندہ نہ ہو، خود کو لازم نہ دو۔

یہاں تک پہنچ کر ایک لمحے کے لئے ٹھٹھک جانا لازمی ہے۔ کیا واقعی مصرع ثانی میں معشوق کی دلجوئی اور اپنی تبدیل حال کے لئے معشوق کو ذمہ دار نہ ٹھہرانے کا معاملہ ہے؟ یا اس کی تہ میں طنز ہے کہ بظاہر تو ان اتفاقات زمانہ کو مجرم ٹھہرایا، لیکن شکلم (عاشق) اور مخاطب (معشوق) دونوں کو معلوم ہے کہ یہ تفسیر حال نہ ہوتی اگر (۱) معشوق ظلم نہ کرتا یا (۲) تغافل نہ کرتا۔ یا (۳) عاشق کو چھوڑ کر کہیں چلا نہ گیا ہوتا۔ (تیسرا امکان اس وجہ سے ہے کہ یہ بات ظاہر ہے کہ شکلم اور معشوق بہت دن بعد ملے ہیں، اور اسی لئے عاشق کی تبدیل حال پر معشوق کو تعجب یا تردید ہے۔) یہ امکان کہ یہ شعر (اور خاص کر مصرع ثانی) طنزیہ بھی ہو سکتا ہے، شعر میں تناؤ پیدا کرتا ہے۔

مصرع ثانی میں ایک امکان اور بھی ہے۔ ”اتفاقات“ زمانہ کا فقرہ پوری صورت حال (ماضی

اور موجود) کے لئے بھی ہو سکتا ہے۔ یعنی متکلم دراصل یہ کہہ رہا ہے کہ میرا تم سے ملنا، تم پر عاشق ہونا، تمہاری کج ادائی، ہمارا پیچڑنا، میری تغیر حال، ہمارا آج دوبارہ ملنا، اور وہ سب جو تم پر اور مجھ پر اب تک گزر چکی ہے، یہ سب ”اتفاقات ہیں زمانے کے۔“ یعنی عشق و عاشقی کا سارا معاملہ بھی محض اتفاقی ہے۔ انسانی زندگی میں کوئی ترکیب و ترتیب نہیں، یہ سب یوں ہی چلتا رہتا ہے۔ ظاہر ہے کہ یہ مفہوم دل کو دہلا دینے والا ہے، لیکن اس کی لرزہ خیزی بہت کم ہوتی اگر شعر کا لہجہ اتنا ٹھنڈا اور بظاہر اتنا بے رنگ نہ ہوتا۔ مثال کے طور پر، درد نے اسی مضمون کو اپنے رنگ میں کہا ہے۔

میرے احوال پر نہ ہنس اتا

یوں بھی اے مہربان پڑتی ہے

بے شک درد کا شعر اپنی جگہ پر شاہکار ہے۔ خاص کر مصرع ثانی میں لفظ ”مہربان“ تو ایسا گنیمت ہے کہ اس پر درد جتنا ناز کرتے، کم تھا۔ لیکن ان کے شعر میں متکلم (عاشق) اور مخاطب (معشوق) دونوں کے رویوں میں کوئی پیچیدگی نہیں۔ (بلکہ متکلم کے لہجے میں جو پیچیدگی تھی وہ اس کے اخلاقی لہجے نے کم کر دی۔) مومن نے مضمون کو بالکل نیا رنگ دے دیا ہے ان کے یہاں معنی یا لہجے کی کوئی پیچیدگی، کوئی طنز یہ تناؤ نہیں۔ صرف مضمون کی ندرت نے ان کے شعر کو (اگرچہ وہ میر اور درد دونوں کے مقابلے میں بہت محدود ہے) بلند مرتبگی بخش دی ہے۔

میرے تغیر رنگ کو مت دیکھ

تجھ کو اپنی نظر نہ ہو جائے

مومن کے شعر میں تکلف اور تصنع کا اٹھلانا ہوا (Cutesy) انداز بہر حال ہے۔ ناخ، جن

کے مزاج میں میر کی اسی صلابت تھی، بات کو اور ہی طرح بنالے گئے ہیں۔

نہ میں ہوں مخاطب نہ تو ہے مخاطب

وہی میں وہی تو نہ میں ہوں نہ تو ہے

ناخ کا شعر بلندی مضمون اور معنی آفرینی کی اعلیٰ منزل پر ہے۔ اور میر سے لے کر درد، ناخ اور مومن نے جس طرح ایک ہی مضمون کو طرح طرح سے سجا کر اور بدل کر پیش کیا ہے وہ مضمون آفرینی کے عمل کا عمدہ نمونہ ہے۔ اب دیکھئے مضمون آفرینی کی بے کیف اور بے لطف مثال۔ فراق گورکھپوری

صاحب کہتے ہیں۔

اب نہ تم وہ رہے نہ ہم وہ رہے

اتفاقات ہیں زمانے کے

فراق صاحب نے ناخ اور میر کے مصرع ثانی کو جس طرح جمع کیا ہے اس پر بھان متی نے کنبہ جوڑا کی پچھتی صادق آتی ہے۔ میر کے مصرعے کے لئے ان کا مصرع اولیٰ ضروری تھا، کیونکہ اس کے بغیر مصرع ثانی کے امکانات اور اس کے طنزیہ ابعاد کھل نہیں سکتے۔ ناخ کا دوسرا مصرع بھی مصرع اولیٰ کے بغیر محض ایک معمولی سادہ لہجہ بیان ہے۔ لیکن پھر بھی وہ ہے دلچسپ۔ فراق صاحب نے یہ غور نہ کیا کہ اس کا زیادہ تر لطف ”نہ میں ہوں نہ تو ہے“ میں ہے، اور پورے مصرع ثانی کی جان مصرع اولیٰ میں ہے، کہ دونوں آسنے سامنے بیٹھے ہیں، لیکن ایک دوسرے سے بات کے بھی روادار نہیں۔ فراق صاحب کے شعر میں اس ڈرامائی صورت حال کا فقدان ہے جس نے ناخ کے شعر کو یادگار بنا دیا ہے۔ فراق صاحب بے چارے چلے تھے میر و ناخ کا جواب لکھنے، لیکن ایک کا مصرع سرقہ کرنے اور ایک کا مصرع مسخ کرنے کے علاوہ کچھ نہ کر پائے۔

آخری بات کے طور پر نسبتی تھا میری کا شعر سن لیجئے۔ اغلب ہے کہ ناخ میر اور درد سب ہی اس شعر سے واقف رہے ہوں۔

زبں کہ حسن فرد و غمش گداخت مرا

نہ من شناختم اورا نہ او شناخت مرا

راس کا حسن اس قدر بڑھا، اور اس کے غم نے مجھے

اس قدر گھلا دیا کہ نہ میں نے اسے پہچانا اور نہ اس

نے مجھے۔

نسبتی کے شعر میں بظاہر تھوڑی سی غیر سنجیدگی ہے۔ لیکن دراصل اس میں پوری زندگی کا المیہ ہے۔ معشوق نے عاشق کو نہ پہچانا، یہ کوئی المیہ نہیں۔ لیکن عاشق بھی معشوق کو پہچاننے سے قاصر رہا۔ چاہے اس کی وجہ افزائش حسن ہی کیوں نہ ہو، یہ عاشق کی ذہنی صورت حال کی تبدیلی ہے۔ اور ایسی تبدیلی پورے تجربہ عشق کی صداقت کو معرض سوال میں لاتی ہے۔ ناخ کا شعر اسی مصلحت کا ہے۔

دہر بھی میر طرفہ مقتل ہے
جو ہے سو کوئی دم کو فیصل ہے

اب کے ہاتھوں میں شوق کے تیرے
دامن بادیہ کا آئینل ہے

نک گرہیاں میں سر کو ڈال کے دیکھ
دل بھی کیا لقا و دق جنگل ہے

۴۱۵/۱ شعر میں بظاہر کچھ نہیں، لیکن لفظ ”فیصل“ پر غور کریں تو معنی کی ایک دنیا نظر آتی ہے۔ ”فیصل“ کثیر المعنی لفظ ہے، اور فی الحال اس کے مندرجہ ذیل معنی ہمارے مفید مطلب ہیں۔ (۱) قلع (۲) قاطع (۳) قضا میان حق و باطل (”شعر اللغات۔“ (۴) الگ کرنا، دور دور کرنا (”طلیس۔“ (۵) ”ہونا“ کے ساتھ) طے ہونا، تصدیق ہونا، بے باق ہونا، (”نور اللغات۔“ ”دم“ کا لفظ بھی دلچسپ ہے۔ ”کسی ہتھیار کی دھار“ کے معنی میں یہ ”مقتل“ کے شلح کا لفظ ہے۔ ”سائنس“، ”لمحہ“، ”پھونک“ (”لہذا“ ”ہوا“) یہ سب اس کے معنی ہیں۔ موخر الذکر معنی سے فائدہ اٹھا کر درد نے خوب کہا ہے۔

نظمیر جا نک بات کی بات اے صبا
کوئی دم میں ہم بھی ہوتے ہیں ہوا

زمانے یا دنیا کو قتل کہنا عمدہ مضمون ہے، کیونکہ یہاں ہر چیز بہر حال ختم ہوتی ہے۔ اور اس کی طرف اس بات میں ہے کہ سارے فیصلے، سارے مقاطعے، سارے حساب، دم کے دم میں ہو جاتے

ہیں۔ مصرع اولیٰ میں مخاطب بھی عمدہ ہے، کیونکہ اس میں خود گدائی کا بھی رنگ ہے اور دو شخصوں کی گفتگو کا بھی۔ ”دہر بھی“ میں ہلکا سا طنز ہے، مثلاً ہم کہتے ہیں ”آپ بھی عجب آدمی ہیں۔“ ”یہاں“ بھی زور کلام کے لئے ہے۔ اس کا مطلب یہ نہیں کہ کوئی اور شخص عجب آدمی ہے اور مخاطب بھی عجب آدمی ہے۔ یہ بات بھی دلچسپ ہے کہ ”جو ہے“ کہہ کر انسانوں اور معاملات، دونوں کے فیصل ہونے کی بات کہہ دی ہے۔

اب مزید نکتہ ملاحظہ ہو۔ ”کو“ حرف زمان بھی ہے، یعنی مدت کا اظہار کرتا ہے۔ مثلاً ہم کہتے ہیں ”میں چند دن کو وہاں گیا تھا۔“ یا ”وہ ایک رات کو یہاں ٹھہرا تھا۔“ ”فیصل“ کے ایک معنی ”حاکم“ بھی ہوتے ہیں۔ لہذا مصرع ثانی کے ایک معنی یہ بھی ہوئے کہ یہاں جو بھی ہے وہ تھوڑے سے عرصے کے لئے حاکم بنتا ہے، پھر اس کا زمانہ ختم ہو جاتا ہے۔ یعنی زمانہ کیا ہے، حاکموں کا قتل ہے، کہ آج آئے کل گئے۔ خوب شعر کہا، کہ بظاہر نہایت معمولی بات ہے، لیکن سوچیں تو معنی ہی معنی ہیں۔

۴۱۵/۲ بعض نسخوں میں یہ اور اگلا شعر قطعہ بند درج ہیں، حالانکہ اس کا کوئی محل نہیں۔ مضمون اور پیکر دلچسپ ہیں۔ جب کسی فرش، دری یا قالین، وغیرہ کو جھاڑنا یا الٹنا پلٹنا ہو تو اس کے سرے کو ایک یا کئی شخص مل کر اٹھاتے ہیں۔ شعر زیر بحث میں پر لطف بات یہ ہے کہ پورے صحرا کو الٹنے پلٹنے یا تہ و بالا کرنے کا منصوبہ ہے، لہذا شدت شوق کے ہاتھوں میں صحرا کے دامن کا کنارہ ہے۔ ”دامن کا آئینل“ میر نے اور جگہ بھی استعمال کیا ہے، لیکن معنی پوری طرح واضح نہیں ہوتے۔

آئینل اس دامن کا ہاتھ آتا نہیں
میر دریا کا سا اس کا پھیر ہے

(دیوان ششم)

لہذا بظاہر مراد یہی ہے کہ دامن کے سرے (یعنی انگریزی کے Hem کو میر نے دامن کا آئینل کہا ہے۔ ”آئینل“ کے یہ معنی بعض لغات میں مذکور ہیں، لیکن اندراج ایسا تذبذب آمیز ہے کہ معلوم ہوتا ہے لغت نگار کو پورا اطمینان نہیں۔ ”آصفیہ“ اور ”نور“ نے ”آئینل“ کی مثال میں میر کا دیوان ششم والا شعر بھی دیا ہے (”مگر“ ”نور“ میں غلطی سے قافیہ ”پھیر“ کے بجائے ”پاٹ“ ہے۔) ایک امکان یہ بھی

ہے کہ وہ کپڑا جسے بدن پر ڈال لیا جائے (تا کہ ستر پوش ہو سکے) اسے بھی آچل کہتے ہیں۔ اس طرح ”دامن بادیہ کا آچل“ کے معنی ہوئے ”وہ آچل (wrap) جسے دامن بادیہ کہتے ہیں۔“ لیکن یہ معنی دیوان ششم کے شعر سے مستقلاً نہیں ہوئے۔ ایک امکان یہ بھی ہے کہ جدید ہندی میں ”آچل“ (بہ اعلان نون) اور ”آچل“ (بہ اعلان نون) ”علاقہ“ کے معنی میں آتا ہے، مثلاً پورو آچل، یعنی ”پورب کا علاقہ“ اور ”آچلک“ بمعنی ”کسی مخصوص علاقے سے متعلق (Territorial) آج مستعمل ہیں۔ لیکن کسی قدیم لغت میں ”آچل“ کے یہ معنی نہ ملے۔ اگر یہ معنی میر کے زمانے میں رہے ہوں تو اغلب ہے کہ میر نے یہاں ”آچل“ اسی مفہوم میں استعمال کیا ہو۔ شعر بہر حال انوکھا ہے۔

۴۵/۳ دل کو وسیع صحرا کہنا عام مضمون ہے (ملاحظہ ہو ۱۸۶/۲ اور ۲۰۳/۳) مزید ملاحظہ ہو۔

گھر دل کا بہت چھوٹا پر جائے تعجب ہے
عالم کو تمام اس میں کس طرح ہے گنجائی

(دیوان سوم)

قائم نے میر کی طرح لُح و دوق جنگل کا پیکر استعمال کیا ہے اور حق یہ ہے کہ حق ادا کر دیا ہے۔

گھبرائے ہے جی وسعت دل دیکھ کے ہر دم
اللہ رہے یہ دشت بھی کتنا لُح و دوق ہے

لیکن میر کے شعر کی تازگی اپنی جگہ ہے، کیونکہ انھوں نے گریبان میں سر ڈال کر دیکھنے کا مشورہ دے کر بیان میں پر لطف توافیق پیدا کر دیا ہے۔ جناب شاہ حسین نہری نے متوجہ کیا ہے کہ ”گریبان میں منہ ڈالنا“ اور ”گریبان میں سر ڈالنا“ الگ الگ محاورے ہیں۔ ”گریبان میں سر ڈالنا“ لے جانا“ ترجمہ ہے ”سر گریبان بردل کا“ اور یہ محاورہ اس وقت بولتے ہیں جب کسی کو تلقین کرنا ہوتا ہے کہ ذرا فکر تو کرو۔ یا پھر اسے خود کرنے کے معنی میں استعمال کرتے ہیں، غالب کا مصرع ہے ج ناظرہ سر بہ گریباں ہے اسے کیا کہئے۔ میر نے ضمیر (بمعنی ”پوشیدہ“) کے معنی کا اشارہ رکھتے ہوئے تازہ بات کہہ دی ہے کہ ذرا غور کرو، اپنے اندر کا حال معلوم کرو تو خبر لگے کہ دل کس قدر خالی، سنسان، وسیع صحرا ہے۔ گریباں میں سر ڈالنا کولغوی اور استعاراتی دونوں معنی میں خوب استعمال کیا ہے۔ سر جھکائے بغیر دل کا حال معلوم نہیں

ہوسکتا۔ اسی بات کو میر نے تقریباً انھیں الفاظ میں دوبارہ کہا۔

نکت گریباں میں سر کو ڈال کے دیکھ
دل بھی دامن وسیع صحرا ہے

(دیوان سوم)

”دامن وسیع“ کی ترکیب خوب ہے، اور ”گریبان“ و ”دامن“ میں ضلع بھی دلچسپ ہے۔ لیکن ”لُح و دوق جنگل“ کی صوتی محاکات کا جواب نہیں۔ مصرع ثانی کے انشائیہ انداز نے اسلوب میں ڈرامائیت پیدا کر دی ہے۔ یہ زمین سراج اور نگ آبادی کی ہے، لیکن ان کا کوئی شعر اس پائے کا نہیں۔ قافی نے البتہ اس مضمون کو خوب کہا ہے۔ ان کے یہاں قلم کے بدلنے ہوئے منظر کی سی کیفیت ہے۔

اک عالم دل ہے بکی دنیا بکی فردوس
ہر شے نظر آتی ہے نظر آتی ہوئی سی

میر نے ”لُح و دوق“ میں دونوں قاف مشدد لکھے ہیں، اور قائم نے دونوں کو بے تشدید باندھا ہے۔ آج کل دونوں ہی قاف بے تشدید سننے میں آتے ہیں۔ لیکن ”نور“ کا بیان ہے کہ اردو میں یہ لفظ دونوں قاف مشدد کے ساتھ ہی مستعمل ہے۔ لطف یہ کہ ”نور“ میں آفتاب الدولہ قلق کا جو شعر سند میں دیا ہے اس میں پہلا ہی قاف مشدد ہے۔

دیکھا تو لُح و دوق ہے اک میداں
بوسے انسان نہ صورت حیواں

”بہار“ اور ”جہانگیری“ اور ”موید الفہلا“ میں ”لُح و دوق“ درج ہی نہیں۔ ”غیاث“ میں قاف کی تشدید کے بارے میں کچھ نہیں کہا، لیکن یہ کہا ہے کہ (بحوالہ ”سراج المذنب“) یہ اصل میں ”لُح و دوق“ ہے۔ ”نور“ نے بھی لکھا ہے کہ یہ لفظ ترکی الاصل اور ”لُح و دوق“ ہے۔ اس قول کی کوئی اصل نہیں معلوم ہوتی۔ ممکن ہے کہ اہل ایران کے لہجے میں قاف کی جگہ فہن بن کر (جیسا کہ آج بھی ہے) ”سراج“ نے لکھ دیا ہو کہ اصل لفظ ”لُح و دوق“ ہے۔ اس لفظ کی اصل کے بارے میں پلٹیس کی رائے درست معلوم ہوتی ہے کہ یہ ”لُح“ (فارسی) بمعنی ”منجھا، چٹیل“ اور ”دوق“ (عربی بے تشدید قاف) بمعنی ”پیدا ہوا، نمودار ہوا“ کا مرکب ہے۔ یعنی وہ جگہ جو ہریالی سے عاری اور سپاٹ ہو۔ اردو میں ”وسیع“ کا مفہوم بھی شامل ہو

گیا اور معنی ہوئے ”وسیع و عریض چٹیل میدان یا صحرا۔“ آج کل یہ لفظ بے تشدید ہی مرنج ہے۔ عبدالرشید نے دونوں طرح سے استعمال کی مزید مثالیں مہیا کی ہیں۔ میرا نہیں۔

وہ فوج وہ سیاہی صحراے لق و دق
گرمی وہ روز جنگ کی وہ پیاس کا قلق

اور میرزا سودا۔

نظر آیا عجب صحرا لق و دق
کہ دیکھے سے جگر ہو شیر کا شق

لیکن اس میں کوئی شک نہیں کہ آج کل ”لق و دق“ میں حرف دوم کی تسہیل مرنج ہے۔ حرف پنجم پر اردو قاعدے سے کوئی تشدید نہیں آسکتی۔ میر نے ”دق“ کو عربی قرار دے کر قاف کو مشدد بانداھا ہے۔ اسے میر کی اختراع کہہ سکتے ہیں۔

۴۱۶

جاں گداز اتنی کہاں آواز عود و چنگ ہے
دل کے سے نالوں کا ان پردوں میں کچھ آہنگ ہے

رو و خال و زلف ہی ہیں سنبل و سبزہ و گل
آنکھیں ہوں تو یہ چمن آئینہ نیرنگ ہے

۱۱۲۵

چشم کم سے دیکھ مت قمری تو اس خوش قد کو تک چشم کم سے دیکھنا = حشرت
آہ بھی سرو گلستان شکست رنگ ہے سے دیکھنا

سرری کچھ سن لیا بھر واہ وا کر اٹھ گئے
شعر یہ کم فہم سمجھے ہیں خیال بنگ ہے بنگ = بھاگ، بھگ

۴۱۶/۱ غالب نے دلچسپ سوال پوچھا تھا۔

جاں کیوں نکلے لگتی ہے تن سے دم سماع
گر دو صدا سنائی ہے چنگ و رہاب میں

میر کا مطلع، اگرچہ بطور شعر ذرا مست ہے، لیکن غالب کے سوال کا جواب ہو سکتا ہے، کہ موسیقی سن کر دل اگر سینے سے کھینچ کر باہر آنا چاہتا ہے تو اس کی وجہ یہ ہے کہ چنگ و عود کی آواز میں دل کی نغماں کا سا انداز ہے۔ میر کے شعر میں دو کناے ہیں۔ اول تو یہ کہ نالہ اگر دل سے نکلے تو اس میں وہی دکشی ہوتی ہے جو موسیقی میں ہوتی ہے۔ دوسرا کناہ یہ موزونیت کا ہے، کہ دل سے نکلا ہوا نالہ موزوں ہوتا ہے، اس میں

آہنگ ہوتا ہے۔ غالب۔

میں چمن میں کیا گیا گویا دبستاں کھل گیا
بلبلیں سن کر مرے نالے غزل خواں ہو گئیں
زیر بحث شعر، میر کے معیار کو دیکھتے ہوئے معمولی ہے، لیکن بالکل خالی از لطف بھی نہیں۔

۴۱۶/۲ یہاں بھی غالب کا شعر یاد آتا ہے۔

نشہ ہا شاداب رنگ و ساز ہا مست طرب
شیبہ سے سردبزر و جوہار نغمہ ہے

غالب کے شعر کا آہنگ اس قدر پیچیدہ اور خوبصورت، اور ان کے یہاں روانی اتنی ہے کہ ان کے مقابلے میں میر کا شعر ہلکا معلوم ہوتا ہے۔ لیکن اس حقیقت سے انکار ممکن نہیں کہ مختلف حواس کے جس ادغام، اور اس ادغام کے نتیجے میں جس طرح کے وادھاتی تصور حقیقت کو ہم غالب کے شعر میں دیکھتے ہیں، اس کی ابتدا میر کے یہاں ہے۔ اس پر بجنوری لکھتے ہیں: ”بود لیر لکھتا ہے کہ شاعرانہ کیفیت میں ایک وقت ایسا بھی آتا ہے جب تمام حواس نہایت درجہ تا شیراز پذیر اور ذکی الحس ہو جاتے ہیں، آنکھیں پردہ ابد تک دیکھنے لگتی ہیں، پر شور مقامات میں خفیف سے خفیف آواز کو کان سننے لگتے ہیں اور شور سے بالکل نا آشناء رہتے ہیں۔ اختلال خیالات واقع ہوتا ہے اور جملہ اشیاء عالم اپنی صورت سے بسا اوقات دوسری صورتوں میں مقلوب ہو جاتی ہیں، اور خیالات میں ناقابل حل اطلاقی تغیر پیدا ہو جاتا ہے، آوازیں رنگین معلوم ہونے لگتی ہیں اور رنگ میں نغمہ پیدا ہو جاتا ہے۔“

بجنوری نے بود لیر کے شعر آفاق سانیٹ Correspondences کی ذرا (fanciful) یعنی پر تکلف تعبیر کی ہے۔ لیکن ان کی بات بنیادی طور پر صحیح ہے۔ میر کے شعر ان کے سامنے نہ رہے ہوں گے، ورنہ وہ یہ بات بھی محسوس کرتے کہ غالب کی تخیل کا سرچشمہ میر کے یہاں ہے۔ اور اگر بود لیر کو معلوم ہوتا کہ مشرق کا شاعر بھی اس حیاتی ارتقاع (heightening of senses) سے واقف ہے اور اس کا اظہار کر سکتا ہے، جس کی نوعیت اگر ایک طرف (psychedelic) یعنی ”واہمہ داروئی“ ہے تو دوسری طرف انکشافاتی، تو اس کی شاعری میں کچھ نئی جہتیں پیدا ہو سکتی تھیں۔ بود لیر کے محولہ سانیٹ کا یہ

ہند ملّا خطہ ہو:

Like long-held echoes, blending somewhere else
into one deep and shadowy unison
as limitless as darkness and as day
the sounds, the scents, the colours correspond.

(Tr. Richard Howard)

ترجمہ:

جیسے باز محشی صدائیں، جو دیر تک ذہن میں قائم رہیں اور پھر کہیں اور جا کر گھل مل جائیں
کسی عمیق اور پر چھائوں والے اتحاد میں
تاریکی اور دن کی طرح بے حد نہایت
آوازیں، خوشبوئیں، رنگ، سب کی آپس میں مطابقت ہے۔

انھیں مطابقتوں (Correspondences) کا ایک اور کرشمہ بود لیر کی نظم مالا ہاری لڑکی سے (To a Malabar Girl) میں بھی دیکھئے، جہاں وہ کہتا ہے کہ ایسے گڑبغل کے پھول اور شکر خورے بھی ہوں گے جو تہجاری طرح حسین ہوں:

When evening's secret mantle falls, you stretch
Your limbs out on the matting, and dream -
What do you dream? There must be humming birds
and bright hibiscus lovely as yourself...

(Tr. Richard Howard)

ترجمہ:

جب شام کی خفیہ مانتھ پڑ چھانے لگتی ہے، تم انگڑائی لے کر اپنے اعضائے بدن کو چٹائی پر
کشیدہ و کشاں کرتی ہو اور خواب دیکھتی ہو۔

تھمارے خوابوں میں کیا ہے؟ ان میں شکر خورے

اور شوخ رنگوں والے گزٹل کے پھول ضرور ہوں گے، جسیں جیسے خوبصورت۔

ظاہر ہے کہ بودیلر بھی ان نظموں میں انھیں آنکھوں سے دیکھ رہا ہے جن کے بارے میں میر نے کہا ہے کہ رخ آنکھیں ہوں تو یہ چمن آئینہ نیرنگ ہے۔ میر کے مصرع اولیٰ میں لف و نشر غیر مرتب ہے، یعنی رو = گل، خال = سبزہ اور زلف = سنبل۔ یہ بھی ممکن ہے کہ اس شعر کا مضمون ۱۰/۷ کی طرح کا ہو، یا پھر جیسا کہ دیوان اول ہی میں ہے۔

ہر قطعہ چمن پر تک گاڑ کر نظر کر

بگڑیں ہزار شکلیں تب پھول یہ بنائے

یہ مضمون خسرو سے شروع ہوا ہے، اور ناسخ، غالب وغیرہ بہت سے شعرا نے اسے خسرو یا میر وغیرہ سے حاصل کیا ہے۔ میر۔

تھے نو خطوں کی خاک سے اجزا جو برابر

ہو سبزہ نکلتے ہیں تہ خاک سے اب تک

(دیوان پنجم)

لیکن زیر بحث شعر میں تطابق (correspondence) کا جو مضمون ہے، کہ گل = چہرہ، چہرہ = گل وہ بالکل نیا ہے۔ اس غزل کے مطلعے میں بھی یہی تطابق ہے، لیکن وہاں لہجہ اس قدر مکاشفاتی نہیں ہے۔ پھر ”رو و خال و زلف“ کے ساتھ ”آنکھیں“ اور ”رؤ“ کے ساتھ ”آئینہ“ کا چالاک ضلع بھی مطلعے میں نہیں ہے۔ نیرنگ“ سے ذہن ”نے رنگ“ (رنگ کا نہ ہونا) کی طرف منتقل ہوتا ہے۔ جب کہ مصرع اولیٰ میں جتنی چیزیں مذکور ہیں سب اپنے رنگ کے اعتبار سے توجہ انگیز ہیں۔ اس طرح شعر میں طنز یہ تازہ پیدا ہوتا ہے جو بہت پر لطف ہے۔

”برہان قاطع“ میں ”نیرنگ“ کے کئی معنی لکھے ہیں۔ ان میں سے حسب ذیل ہمارے لئے کارآمد ہیں (۱) سحر و ساحری (۲) افسوں و افسوں گری (۳) طلسم (۴) ہیولائے ہر چیزے (۵) کسی تصویر کا خاکہ۔ ظاہر ہے کہ پہلے تین معنی کی رو سے دنیا اور موجودات، وہم اور بے حقیقت اور جاود کی طرح حیرت خیز، لیکن اصلاً بے اصل ہیں۔ چوتھے معنی کی رو سے وہ تطابق جس کا ذکر مصرع اولیٰ میں ہے، دراصل وہی، ہر چیز کا اصل مادہ اور اس کا بنیادی مسالہ (= ہیولی) ہے۔ آخری معنی کی رو سے سنبل اور سبزہ

اور گل وہ پہلے خاکے یا نقش ہیں جن میں رنگ بھرا جاتا ہے تو اصل صورت (زلف و خال و چہرہ) نمایاں ہوتے ہیں۔ شعر کیا ہے اچھا خاصا طلسم ہے۔

۴۶/۳ یہ شعر خیال بندی کا اچھا نمونہ ہے۔ خیال بندی سے مراد ہے وہ اسلوب جس میں تجریدی رنگ زیادہ ہو، لیکن مضمون کے بہت زیادہ دور از کار ہونے کے باعث دلیل بہت قوی نہ ہو۔ یا پھر جہاں مضمون بہت نادر ہو، لیکن وہ مضامین کے عمومی جال (general matrix) کا حصہ نہ بن سکا ہو، یا اس باہم دگر بست نظام (interlocking system) میں داخل نہ ہو سکا ہو جو کسی مضمون کی زندگی کی ضمانت ہوتا ہے۔ مثلاً شعر زیر بحث میں آہ کو طوالت اور راست قدی کے باعث سرو سے تعبیر کیا ہے۔ یعنی آہ بھی سیدی اور لمبی ہوتی ہے اور سرو بھی سیدھا اور لمبا ہوتا ہے۔ قمری کو سرو پر عاشق تصور کرتے ہیں۔ مضمون یہ ہے کہ آہ بھی سرو ہے، لیکن قمری اس سرو کو بہ نگاہ حقارت دیکھتی ہے۔ اس پر شکم کہتا ہے کہ اے قمری تم آہ کو نگاہ کم سے نہ دیکھو، کیونکہ وہ بھی شکست رنگ کے گلستاں کا سرو ہے۔ (یعنی یہ بھی اسی قسم کی شے ہے جس پر تم عاشق ہو۔) ظاہر ہے انسان آہ اس وقت کرتا ہے جب اسے کوئی تکلیف ہو۔ (تکلیف یہاں عشق کی ہے۔) اور تکلیف ورنہ نوری میں رنگ اڑ جاتا ہے (شکست رنگ)۔ لہذا اگر شکست رنگ کو باغ فرض کریں تو آہ کو اس باغ کا سرو فرض کر سکتے ہیں۔

غالب، ناسخ، آتش، اصغر علی خاں نسیم، ان لوگوں کے یہاں اس طرح کے مضمون بہت ہیں۔ بالخصوص غالب کے یہاں اردو میں اور بیدل کے یہاں فارسی میں ایسی تجرید مطروہ ہے۔ بیدل تو بسا اوقات شعر کو بنا لے جاتے ہیں لیکن غالب کے ادائیگی کلام میں تجرید اکثر اس قدر چھ در چھ اور لطیف ہے کہ مضمون یا ربط بین المصراعین غائب ہو جاتا ہے۔ خود غالب نے ربط کی اس کی کو ”مستی تحریر“ سے تعبیر کیا ہے۔

میکش مضمون کو حسن ربط خط کیا چاہئے

شوخی رفتار خامہ مستی تحریر ہے

میر کے اس شعر کو اردو میں خیال بندی کا اچھا نمونہ کہہ سکتے ہیں۔ لیکن شعر میں وہ کمزوریاں بھی ہیں جو خیال بندی میں تقریباً ہمیشہ در آتی ہیں۔ مہم جو شاعر مضمون کی تازگی اور خیال کی تحریر انگیزی کی خاطر ان کمزوریوں کو نظر انداز کر دیتا ہے۔ مثلاً شعر زیر بحث کے تعلق سے حسب ذیل نکات پر غور کریں:

(۱) آہ غیر مرنی ہے اور سر مرنی۔ ان دونوں کی مماثلت (طوالت اور راست قدی) بھی اضافی ہے، معروضی نہیں۔ لہذا آہ کے لئے سرو کا استعارہ کوئی بہت کامیاب نہیں۔

(۲) لیکن اگر آہ کو سرو مان لیا جائے تو پھر اس بات کو بھی ماننا پڑے گا کہ قمری اس پر عاشق ہوگئی، کیونکہ یہ کلیہ ہے کہ قمری کا معشوق سرو ہوتا ہے۔ لہذا اس بات کی کوئی بنیاد نہیں اور نہ ہی شعر میں اس کا کوئی ثبوت ہے کہ قمری کی نظر میں آہ کی کوئی وقعت نہیں۔ اگر آہ بھی سرو ہے تو قمری اس پر ضرور عاشق ہوگی۔ اور اگر آہ سرو نہیں ہے تو (۱) میں جو استعارہ قائم کیا گیا ہے وہ منہدم ہو جاتا ہے۔

(۳) یا اگر ہم مان بھی لیں کہ آہ بھی سرو ہے، لیکن قمری اس کو بہ نگاہ کم دیکھتی ہے، تو مشکل یہ ہے کہ شعر میں اس بات کا کوئی ثبوت نہیں کہ قمری کی نظر میں آہ کی کوئی وقعت نہیں۔

(۴) شکست رنگ اور آہ کا ربط ظاہر ہے۔ شکست رنگ کو گلستاں کہنا تجریدی فکر کا عمدہ نمونہ ہے۔ لیکن یہ استعارہ ثبوت سے عاری بھی ہے۔ مضمون چونکہ نیا ہے، اس لئے اس کو ثبوت درکار ہے، اور ثبوت بھی وہ جو شاعری میں قابل قبول ہو۔ ذوق کے بیان میں محمد حسین آزاد نے لاکھ روپے کی بات کہی ہے کہ جب ذوق نے پتھر سے آگ نکلنے کا یہ ثبوت پیش کیا کہ یہ تاریخ سے ثابت ہے تو معترضین نے کہا کہ ”شاعری میں شعر کی سند درکار ہے۔ تاریخ شعر میں نہیں چلتی۔“ حاصل کلام یہ کہ شعری استدلال اور شے ہے، منطقی استدلال اور شے۔ اگر منطقی استدلال سے ثابت بھی ہو کہ شکست رنگ ایک گلستاں ہے، تو بھی کوئی ضروری نہیں کہ شعر اسے قبول کر لے۔ یہی وجہ ہے کہ خیال بندی کے بہت سے مضامین عام نہ ہو سکے، یعنی وہ مضامین کے (matrix) یا نظام / جال میں شامل نہ ہو سکے۔

ایک طرح سے دیکھیں تو یہ شعر بھی اسی طرح کی مطابقت (Correspondence) کا نمونہ پیش کرتا ہے جیسا کہ ہم گذشتہ شعر میں دیکھ چکے ہیں۔ اس اعتبار سے یہ شعر ایک اور ہی قدر قیمت کا حامل ہو جاتا ہے۔ لیکن یہ آہ، سرو اور قمری کے رسمیمیاتی مضمون کے باعث وہ مطابقت پوری طرح قائم نہ ہو سکی جو مقصود تھی، اور خیال بندی حاوی آگئی۔ شعر بہر حال پڑھنے اور یاد رکھنے کے قابل ہے۔ دیوان اول ہی میں اس سے ملتا جلتا مضمون نہایت سادہ انداز میں میر نے یوں کہا ہے۔

بارغ و بہار ہے وہ میں کشت زعفران ہوں

جو لطف اک ادھر ہے تو یاں بھی اک سماں ہے

آزاد بلکرامی نے ”غزلان الہند“ میں شفق اور رنگ آبادی کا شعر لکھا ہے۔

شمشاد نیست این کہ بہ گلشن دمیدہ است

آہ از چمن بیاد کے سر کشیدہ است

(یہ جو گلشن میں آگاہ ہے، شمشاد نہیں، بلکہ چمن نے کسی

کی یاد میں لمبی آہ کھینچی ہے۔)

میر کا مضمون مختلف ہے، لیکن دونوں کی منطق ایک ہے۔ (آہ = سرو / شمشاد = آہ۔) توقع نہیں کہ میر کو شفق کے شعر کا علم رہا ہو۔ بقول حسن عباس، ”غزلان الہند“ (فارسی) ۱۷۶۵/۱۷۶۳ میں مرتب ہوئی۔ زیر نظر غزل میر کے دیوان اول کی ہے جو ۱۷۵۷ تک یقیناً مکمل ہو چکا تھا۔

۳۶/۴ جو لوگ میر کی شاعری کو ”عوامی“ سٹخ (یعنی انتہائی غیر پیچیدہ زبان میں غیر پیچیدہ مضامین) کی شاعری سمجھتے ہیں، اگر میر کے زمانے میں ہوتے تو انھیں شاید میر کی گالیاں سننی پڑتیں۔ (سردار جعفری کہہ ہی چکے ہیں کہ میر گالی بہت دیتے ہیں۔) اس شعر میں بھی میر نے ان لوگوں کو، جو شعر سننے ہی دواہوا کرنے لگتے ہیں اور اس پر غور کرنے کی زحمت نہیں کرتے، کم فہم (= نا فہم) کی گالی سے نوازا ہے۔ سرسری طور پر سننا اور رکی ہوئی نظر پر دواہوا کرنا (اور پھر اٹھ جانا، یعنی یہ بھی کوئی تفریحی چیز، مثلاً مجرا ہے، کہ سنا اور چل دیئے) شعر فہمی نہیں، بلکہ شعر کلنی ہے۔

صائب دو چیز می ہلکد قدر شعر را

تھمین ناشناس و سکوت سخن شناس

(اے صائب دو چیزیں شعر کی قیمت گرا دیتی

ہیں۔ ایک تھمین ناشناس اور دوسری سکوت سخن

شناس۔)

شعر سن کر (یا پڑھ کر) اس پر غور کرنا چاہئے، اور وہ شعر جو غور طلب ہو، اسے قدر داناں کی ضرورت ہے۔ یہ ہماری تخلیقی تہذیب کا عام اصول ہے۔ اور ہمارے زوال کی علامت حسرت مرحوم کا یہ شعر بھی ہے۔

شعر دراصل ہیں وہی حسرت

سننے ہی دل میں جو اتر جائیں

ورنہ میر تو اپنے شعر کو زلف سا بیچ دار (ملاحظہ ہو جلد سوم ص ۱۳۰) کہنے میں فخر محسوس کرتے

تھے۔ یا پھر وہ ”حسن لطافت“ کے ساتھ انواع و اقسام کے مضامین کو جمع کرنا اپنا کمال سمجھتے تھے۔

خن دس پانچ یاں ہیں جمع کس حسن لطافت سے

تفاوت ہے مرے مجموعہ و عقد ثریا میں

(دیوان سوم)

شعر گوئی عالمانہ مشغلہ ہے، مجذوب کی بڑ کو منکوم کرنے کا نام نہیں۔ یہ خیال ہمارے یہاں بہت پرانا ہے۔ چنانچہ ”العمم“ کے اختتام پر شمس قیس رازی کہتے ہیں کہ ”خوبی شعر حاصل کرنے کی خاطر شاعر کو ضرور ہے کہ وہ پیش تر علوم و فنون سے واقف ہو۔ اسے اعلیٰ تعلیم، اور ہر موضوع کے بارے میں معلومات سے بہرہ مند ہونا چاہئے۔“

میر نے ”خیال بنگ“ لکھ کر نہ صرف یہ کہ بہت عمدہ قافیہ تلاش کر لیا ہے، بلکہ استعارہ بھی نہایت نفیس برتا ہے۔ بھنگ کا استعمال کرنے والا فضول اور لالچی باتیں بہت سوچتا ہے۔ اسی لئے بھنگ کو ”فلک سیر“ بھی کہتے ہیں۔ لہذا ”خیال بنگ“ کے معنی ہوئے ”ایسا خیال جو بنیادی طور پر فضول، لیکن دلچسپ اور آسان میں تھکلی لگانے کی طرح کا ہو۔“ یعنی میر کی نظر میں شعر بہت ہی منظم (highly organised) اور غیر ضروری الفاظ، یا ڈھیلے پن (slack) سے پاک بیان ہے۔ یہ بھنگڑیوں کے خیالات کی طرح منتشر اور بے رابطہ (chaotic) نہیں۔ مختصراً شعر ایک فن ہے اور اس کے تقاضوں اور لوازم کا احترام ضروری ہے۔

مضمون کی عذرت شاعر کو اسی طرح اپنی طرف کھینچتی ہے، جس طرح نشہ باز کو نشہ اپنی طرف بلا تا ہے۔ غالب کا شعر ۳/۱۶ پر ہم دیکھ چکے ہیں، جہاں ”میکش مضمون“ اور مستی تحریر کا ذکر ہے۔ میر نے کم فہموں کو کہا ہے کہ وہ شعر کو ”خیال بنگ“ سمجھتے ہیں۔ بھنگ کے نشے میں چونکہ ایک طرح کی مبالغہ آمیز زیادتی ہوتی ہے۔ اس لئے شاعری کے نشے کو بھی بھنگ کا نشہ کہا گیا ہے۔ مضمون

بے عقل تیرے حق میں کہے کچھ تو مصحفی

تو یہ سمجھ چڑھے ہے اسے بنگ شاعری

مصحفی کا شعر دیوان ششم میں ہے، اس لئے اغلب ہے کہ انھوں نے میر کا زیر بحث شعر دیکھا ہوگا۔ ویسے بھنگ کے نشے سے مصحفی کو شاید کچھ رغبت تھی۔ اسی دیوان میں ان کا شعر ہے۔

منت کش مغاں نہ ہو زہار مصحفی

آنکھوں کو اپنی کر تو بیک قرط بنگ سرخ

عباسی نے زیر بحث شعر اور اس کے اوپر والے شعر کو جو ہمارے انتخاب میں شامل نہیں ہے قطعہ بند قرار دیا ہے۔ میرے خیال میں دونوں شعر الگ الگ ہیں۔ آخری بات یہ کہ زیر بحث شعر میر میں ”کم فہم“ اور ”سمجھے ہیں“ کی رعایت خوب ہے۔

جناب عبدالرشید کا خیال ہے کہ ”خیال بنگ“ کی ترکیب میر نے شاید خان آرزو کی ”چراغ ہدایت“ سے اخذ کی ہو۔ وہاں ”خیال بنگ“ کے معنی درج ہیں وہ تو ہم اور خیال جو انسان کے ذہن میں بھنگ کھانے سے پیدا ہوتے ہیں۔

فقیرانہ آئے صدا کر چلے
کہ میاں خوش رہو ہم دعا کر چلے

وہ کیا چیز ہے آہ جس کے لئے
ہر اک چیز سے دل اٹھا کر چلے

کوئی ناامیدانہ کرتے نگاہ
سو تم ہم سے منہ بھی چھپا کر چلے

۴۱۷/۱ معشوق کے دروازے پر جا کر صدا لگانا اور دعا دے کر چلا آنا، یا معشوق کو دعا دینا، یہ مضمون بہت قدیم ہیں۔ امیر خسرو کا انتہائی کیفیت انگیز شعر ہے۔

بہ رخ خاک درت رفیم و رفیم
دعاے دوست گفتم و رفیم
(اپنے رخسار سے ہم نے تیرے دروازے
کی خاک کو صاف کیا اور چلے گئے۔ تیری
دولت و اقبال کی دعا کی، اور چلے گئے۔)

حافظ نے دعا کے مضمون کو کم سے کم دو بار کہا ہے اور دونوں بار نئے پہلو سے۔

در راہ عشق مرحلہ قرب و بعد نیست
فی بنمت عیاں و دعا می فرست

(راہ عشق میں دوری اور نزدیکی
کے مراحل نہیں۔ میں تجھے صاف
صاف دیکھ لیتا ہوں اور تجھے اپنی
دعائیں بھیجتا ہوں۔)

(۲) حافظ و خلیفہ تو دعا گفتن است و بس
در بند آں مباحث کہ نشتید یا شنید
(اے حافظ، تیرا کام تو بس دعا کرنا
ہے۔ تو اس دھن میں نہ رہ کہ اس نے
سنی بھی کہ نہیں۔)

میر کے شعر پر خسرو کا اور حافظ کے دوسرے شعر کا اثر نمایاں ہے۔ لیکن میر کے یہاں معنی کے
بعض نئے پہلو بھی ہیں، جیسا کہ آگے آتا ہے۔ فی الحال صائب کو سنئے۔
تجلی زلب لعل تو نصہتم و رفتم
خوش باش کہ ناکام دعا گفتم و رفتم
(تیرے لعل لب سے کوئی تلخ بات مجھے
سننے کو نہ ملی اور میں چلا گیا، خوش رہ، میں
نے دعا دی لیکن ناکام گیا۔)

صائب کا شعر طنز اور طباطبائی کا بہترین نمونہ ہے، لیکن ان کا مضمون ذرا ہلکا (یا یوں کہئے کہ
کیفیت سے عاری) ہے۔ خسرو کا شعر کیفیت کا شاہکار ہے۔ حافظ کے دونوں شعروں میں شور انگیزی
ہے۔ جرأت نے بچی عمر میں میر کی اس غزل پر غزل لکھی۔ (جرأت کے لئے ”بچی عمر“ میں نے اس لئے
کہا کہ ان کی غزل دیوان دوم میں ہے۔) انھوں نے بڑی کوشش کی کہ میر کے رنگ کی غزل ہو جائے،
لیکن ان کا کوئی بھی شعر میر کے کسی شعر کو نہیں پہنچتا۔ چنانچہ دعا کا مضمون جرأت نے یوں باندھا ہے۔

سدا تم سلامت رہو میری جاں
ہم آری بھی بس دعا کر چلے

ہم دیکھتے ہیں کہ کثرت الفاظ اور لہجے کے سرسری پن نے جرأت کے شعر کا رتبہ بہت گرا دیا ہے۔ اسی طرح، خواجہ وزیر نے دعا کی ”دعائیت“ بہت محدود کر دی ہے۔ ان کا شعر برجستہ ضرور ہے، لیکن مضمون کے اعتبار سے جرأت سے بھی کم تر ہے۔

تو بھی دکھلا دے کعبہ ابرو

ہم بھی دست دعا اٹھاتے ہیں

ہمارے زمانے میں سکیل احمد زیدی نے صدا کے جواب میں خطاب (چاہے وہ نفی ہی کیوں نہ ہو) کی اہمیت پر اچھا شعر کہا ہے، کہ اگر جواب مل جائے (چاہے وہ انکار ہی کیوں نہ ہو) تو ثابت ہوا کہ صداسنی گئی، یعنی دعا کرنے والے کی شخصیت کا اقرار کیا گیا۔ (اسی طرح فلسطین کے لئے لڑنے والوں پر اسرائیل کا ظلم اس بات کا اقرار ہے کہ مجاہدین اپنا وجود رکھتے ہیں۔) سکیل احمد زیدی کا لہجہ ذرا خطیبانہ اور مربیانہ ہے، لیکن ان کی نکتہ دہی میں کلام نہیں۔

حرف انکار بھی اس در سے بڑی نعمت ہے

یہ فقیروں کے ہیں اسرار صدا کر ڈالو

میر کے مطلعے میں معنی کے حسب ذیل پہلو ہیں:

(۱) مصرع اولیٰ میں ”صدا کرنا“ فقیروں کی طرح مانگنے کے معنی میں بھی ہے، اور پکارنے

کے معنی میں بھی۔ اول الذکر معنی میں میر کی سند تو ہے ہی لیکن غالب اور خواجہ وزیر کو بھی دیکھ لیں۔

دل ہی تو ہے سیاست در ہاں سے ڈر گیا

میں اور جاؤں در سے ترے بن صدا کے

(غالب)

ہو غنی بوسے لب دے ڈالو

ہم فقیرانہ صدا کرتے ہیں

(خواجہ وزیر)

(وزیر کے مصرع ثانی پر میر کا پرتو بھی واضح ہے۔)

(۲) ”فقیرانہ آئے“ کے بھی دو معنی ہیں۔ ایک تو یہ کہ ہم فقیروں کے انداز و اسلوب سے

آئے اور دوسرا مفہوم یہ کہ ہم فقیر کا بھیس بدل کر آئے۔

(۳) ”میاں خوش رہو“ دعا بھی ہے اور محض رخصتی فقرہ بھی۔ مثلاً ہم کہتے ہیں ”اچھا بھائی

خوش رہو، ہم تو چلے۔“ اگر محض رخصتی فقرہ ہے، تو دعا ہم رہ جاتی ہے۔ ممکن ہے دعا دل میں ہی کر لی ہو، یا پھر جو دعا کی ہے اسے شعر میں بیان نہیں کیا ہے۔ یہ بھی ممکن ہے کہ دعا ابھی کی نہ ہو، بلکہ دعا کرنے والے ہوں۔ یعنی ”دعا کر چلے“ کے بعد جو کہا اسے مقدر چھوڑ دیا ہے۔ ”بہارِ عجم“ میں ہے کہ ”خوش باشد“ کے معنی ”بیا“ (آ جاؤ، پاس آؤ) بھی ہیں، یہ فارسی کا روزمرہ ہے لیکن ان معنی کو ملحوظ رکھیں تو شعر کا لطف دو بالا ہو جاتا ہے۔

(۴) محمد حسن عسکری نے اس شعر پر جو اظہار خیال کیا ہے وہ اس کی عمومی معنویت اور پورے

کلام میر پر نہایت عمدہ تبصرہ ہے۔ عسکری صاحب کہتے ہیں: میر زندگی سے مایوس یا بیزار نہیں ہوتے، بلکہ وہ تسلیم و رضا اور صبر و قناعت کی تلقین کرتے ہیں... فرد کو قانون حیات دریافت کرنے کی کوشش کرنی چاہئے، اور اپنی خودی اور انفرادیت کو اس قانون سے ہم آہنگ بنانا چاہئے۔ اس سلسلے میں میر کو جو کچھ کہنا تھا وہ انھوں نے ایک شعر میں کہہ دیا ہے۔“ (اس کے بعد عسکری صاحب نے زیر بحث شعر نقل کیا ہے۔)

(۵) اس شعر کے متن کے بارے میں یہ بات کہنا ضروری ہے کہ مصرع ثانی کو عام طور پر لفظ

”کہ“ کے بغیر پڑھا اور لکھا گیا ہے یعنی ”میاں خوش رہو ہم دعا کر چلے۔“ (عسکری صاحب نے بھی ایسے ہی لکھا ہے۔) لیکن صحیح متن ”کہ“ کے ساتھ ہے۔ میر لفظ ”میاں“ کو عام طور پر بروزن ”فغ“ لکھتے تھے، لیکن اس کے علاوہ ”کہ میاں“ کہنے میں معنی کی بھی خوبی ہے۔ ”صدا“ کو بمعنی ”پکار“ فرض کریں تو ”کہ“ کے بعد جو کچھ ہے وہ اب صدا ہے۔ اور ”صدا“ کو ”فقیر کی پکار“ کے معنی میں لیں تو مفہوم یہ نکلا کہ ہماری مانگ یہی ہے کہ تم خوش رہو۔ (جیسے لکھنؤ میں کہتے ہیں ”خدا غم حسین کے سوا کوئی غم نہ دے۔“) یعنی ہم تم سے یہی مانگتے ہیں کہ تم خوش رہو۔ ممکن ہے یہ اشارہ بھی ہو کہ ہم بس یہ مانگتے ہیں کہ ہماری فقیری، یا ہمارے چلے جانے کا غم نہ کرنا۔ اس مفہوم کی رو سے متکلم / عاشق اور معشوق میں درپردہ یکا نگت ہے، لیکن کسی مجبوری کے باعث وہ اپنے تعلق و آشنائی کا اظہار نہیں کر سکتے، بلکہ شاید اسے ترک کرنے پر مجبور ہیں۔ اگر صدر مصرع میں ”کہ“ نہ ہو تو یہ معنی نہ نکلیں گے، کیونکہ پھر پورا مصرع ”صدا“ بن جائے گا۔

(۶) ”چلے“ میں مر جانے کا اشارہ بھی ہے، یعنی اب اس گلی سے نکل کر مر جائیں گے۔

معنی کی اس کثرت پر نظر کریں تو شعر کی کیفیت دینی نظر آتی ہے۔ اور ہمارے نقاد پھر بھی یہی کہے جاتے ہیں کہ میر صرف اپنے دل کا دکھ ادا کرتے ہیں، اور وہ بھی نہایت سادہ اور غیر پیچیدہ اسلوب میں۔ دیوان اول ہی کے اس شعر میں البتہ کیفیت کا پلہ بھاری ہے۔

درویش ہیں ہم آخر دو اک نگہ کی فرصت

گوشتے میں بیٹھے پیارے تم کو دعا کریں گے

کالی داس گیتا رخصانے شعر زیر بحث کو بہ ادنیٰ تغیر بالا جی تر مہک ذرہ برہانپوری کے خودنوشت دیوان میں دیکھا ہے۔ یہ غیر معمولی توارو بھی ہو سکتا ہے۔ اور یہ بھی ممکن ہے کہ ذرہ نے خراج عقیدت کے طور پر میر کا شعر اختیار کر لیا ہو، واللہ اعلم۔

۴/۲ اس شعر میں جو چیز سب سے پہلے توجہ کو کھینچتی ہے وہ مصرع اولیٰ کا استفہام ہے۔ شکر کو خود نہیں معلوم کہ وہ کیا شے ہے جس کی خاطر وہ ہر چیز سے ملاحظہ توڑ کر اور منہ موڑ کر جا رہا ہے؟ پھر دوسرے مصرعے سے یہ سوال پیدا ہوتا ہے کہ شکر جا کہاں رہا ہے؟ دونوں صورتوں میں دلچسپ امکانات پیدا ہوتے ہیں۔ ملاحظہ ہو:

(۱) معشوق میں کوئی صفت ایسی ہے جو دلوں کو موہتی ہے، لیکن وہ کیا صفت ہے، اس کی خبر خود عاشقوں (یا شکر) کو نہیں۔ بس کوہ ندا جیسی کیفیت ہے، کہ کوئی پکارتا ہے اور کوئی اس صدا پر چلے جاتا ہے، انجام سے بے خبر اور عاقبت کار سے بے پروا۔ اس مفہوم کے اعتبار سے شعر میں درد کے شعر کی سی پر اسرار کیفیت ہے۔

آہ معلوم نہیں ساتھ سے اپنے شب و روز

لوگ جاتے ہیں چلے پر وہ کلھر جاتے ہیں

(۲) وہ چیز جس کی خاطر سب کچھ ترک کیا ہے، سکون قلب ہے، کیونکہ ”سب کچھ“ میں محبت

شامل ہے، اور محبت میں سکون قلب نہیں۔

(۳) موت بلا رہی ہے، اور اس کی آواز پر خوشی خوشی ہر چیز چھوڑ کر جا رہی ہے۔ لیکن خود

موت کیا ہے، اور اس کی آغوش میں ہمیں کیا ملے گا؟ اس کی خبر نہیں۔

(۴) شکر ہر چیز سے دل اٹھا کر کہاں جا رہا ہے؟ اس کے کئی جواب ممکن ہیں۔ مثلاً یہ کہ وہ دنیا چھوڑ رہا ہے، یادہ بن باس لے رہا ہے، یا ترک لذت کر رہا ہے، یا معشوق کی گئی چھوڑ رہا ہے۔

ایک امکان یہ بھی ہے کہ شعر میں دو کردار ہوں، یعنی ایک تو شکر، جو منتظر ہے، اور دوسرا وہ شخص جس سے یہ سوال پوچھا جا رہا ہے۔ اب صورت حال یہ ہوئی کہ کوئی جان دینے پر آمادہ ہے، یا نزع کے عالم میں ہے، یا ترک دنیا کر رہا ہے، اور شکر اس سے پوچھ رہا ہے کہ آخر وہ کیا چیز ہے جس کی خاطر تم ہر چیز سے تعلق توڑ رہے ہو؟ اس مفہوم کی رو سے مصرع ثانی میں ”تم“ مقدر ہے۔ یہ مفہوم بھی بہت عمدہ ہے، لیکن اس میں کثرت معنی نہیں، محض کیفیت ہے۔ دونوں ہی طرح کے امکانات میں لفظ ”چیز“ کی تکرار بہت عمدہ ہے۔ اس لفظ کو دونوں مصرعوں میں الگ الگ لہجے میں پڑھنا چاہئے۔

۴/۳ اس قافیے میں جرأت کا شعر میر کے برابر کا تو نہیں، لیکن دلچسپ بہت ہے اسے معاملہ بندی کا عمدہ شعر کہنا چاہئے۔

خفا ہے وہ یاں تک مری شکل سے

چلے ساتھ تو منہ چھپا کر چلے

یہاں ”خفا“ (پوشیدگی) اور ”چھپا“ کا ضلع خوب ہے، لیکن مضمون خوب تر ہے، کہ کہیں اتفاقاً شکر اور معشوق کا ساتھ ہو گیا۔ شاید دونوں ایک ہی گاڑی میں سفر کر رہے ہیں۔ لیکن معشوق بیوہ ناز یا شرم یا خفگی یا بے تعلقی اپنا منہ مخالف سمت میں کئے ہوئے ہے، یا باقاعدہ نقاب میں منہ چھپائے ہوئے ہے۔

میر کے شعر میں جو صورت حال ہے اسے روایتی نقاد ”دردناک“ کہیں گے۔ لیکن اگر میر کے شعر اور ”دردناکی“ کا فرق معلوم کرنا ہو تو سید محمد خاں رعد کا شعر دیکھئے۔

نزع میں تھا میں حصیں منہ سے الٹا تھا نقاب

آخری وقت تو دیدار دکھاتے جاتے

میر کے شعر میں صورت حال جرأت اور زندہ دونوں کے مقابلے میں بہت پیچیدہ ہے۔ عاشق اور معشوق جدا ہو رہے ہیں، لیکن آخری ملاقات تنہائی میں نہیں، بلکہ کسی ایسی جگہ ہو رہی ہے جہاں اور بھی

لوگ موجود ہیں۔ لہذا معشوق بظاہر بے رخی برتا ہے اور عاشق کی طرف دیکھتا بھی نہیں۔ ناامیدی بھری نگاہوں سے دیکھنا، یا محبت بھری نظر سے دیکھ لینا تو دور کی بات ہے، وہ منہ چھپا کر عاشق کے سامنے سے ہٹ جاتا ہے۔ گویا اس کا منہ چھپا لینا آنے والی جدائی کا اشارہ ہے، اور ہجر سے رنجوری کا بھی اشارہ ہے۔ یعنی معشوق کا منہ چھپا کر چلا جانا نشانیاتی (semiotic) عمل ہے اور دونوں کے تعلقات میں ایک نئے زمانے کی آمد کو نشان زد (signal) کرتا ہے۔

معشوق کی بے اعتنائی کو اس شعر کا مضمون قرار دیتے ہوئے عسکری صاحب نے جو باتیں کہی ہیں ان پر ترقی نہیں ہو سکتی۔ لہذا ان کا بیان ان کے مضمون ”میر جی“ سے نقل کرتا ہوں: ”محبوب کی بے اعتنائی کو بھی میر ہمیشہ سخت دلی اور ظلم یا فطری بد کرداری نہیں سمجھتے۔ ان کے بہترین شعروں میں محبوب بھی انسان ہوتا ہے... تنہائی زندگی کا قانون ہے اور اس کے سامنے عاشق اور محبوب دونوں مجبور و معذور ہیں... چنانچہ عاشق کے لئے صرف ایک ہی راستہ رہ جاتا ہے، وہ یہ کہ جس طرح ہو سکے اپنا غم برداشت کرے۔“ اس کے آگے صرف اتنا کہنا کافی ہے کہ اسی غزل کے ایک اور شعر سے بھی یہی بات نکلتی ہے، لیکن اس کے لہجے میں تلخ طعنے اس بات کا بھی غماز ہے کہ میر کا عاشق چپکے چپکے ہی نہیں درد سہتا، بلکہ اپنی شخصیت کا اظہار بھی کرتا ہے۔

بہت آرزو تھی گلی کی تری

سو یاں سے لہو میں نہا کر چلے

اس مضمون پر مزید گفتگو کے لئے ملاحظہ ہو ۵۸/۲۔

۳۱۸

ہم خامشوں کا ذکر تھا شب اس کی بزم میں
لکھا نہ حرف خیر کسو کی زبان سے

۳۱۸/۱ غالب نے اس مضمون کو بڑی طباطبائی سے اور خود پر طنز کے انداز میں لکھا ہے۔

گرچہ ہے کس کس برائی سے ولے با ایں ہمہ
ذکر میرا مجھ سے بہتر ہے کہ اس محفل میں ہے

میر کے شعر میں بظاہر ایک انفعالیات ہے، اور غالب کے شعر میں بہر حال ایک طنظہ اور گردن افرازا نہ وقار ہے۔ دونوں کے اشعار کا مضمون معزی فرزنی کے یہاں یوں ملتا ہے۔

در بزم او کسم بہ بدی ہم نہ برد نام
ہر چند گوشت در پس دیوار داشتیم
(اس کی بزم میں کسی نے میرا نام برائی کے ساتھ
بھی نہ لیا۔ اگرچہ میں دیوار سے بہت کان لگائے
سنا کیا۔)

معزی کا شعر چونکہ مرزا مظہر جان جاناں کی ”خریطہ جواہر“ میں ہے، اس لئے اغلب ہے کہ میر اس سے واقف رہے ہوں۔ اور غالب کے بارے میں کہا جاسکتا ہے کہ وہ معزی اور میر دونوں کے اشعار سے آشنا رہے ہوں گے۔ قاری شاعر کے یہاں انفعالیات اور ایک طرح کی ذہنی پس ماندگی ہے (عاشق دیوار سے کان لگائے سنتا ہے کہ اندر کیا باتیں ہو رہی ہیں)۔ لیکن مضمون کی عذرت، اور طرز ادا میں کفایت الفاظ، لائق داد ہیں۔ غالب نے تو اپنی راہ اتنی الگ نکالی کہ پڑھنے والا اگر بہت چوکس نہ ہو تو اسے میر کا شعر غالب کے مقابلے میں یا وہی نہ آئے گا۔ لیکن میر کے یہاں بھی حسب معمول کئی نکات ہیں

جو اس قدر آہستگی اور سچ سے بیان ہو گئے ہیں کہ عام طور پر وہ نگاہوں سے اوچھل رہے ہیں گے۔ ملاحظہ ہو:

(۱) خود کو خاموش کہہ کر اور دوسروں کو گفتگو کرتا ہوا بیان کر کے پر لطف طنز یہ تناؤ پیدا کیا ہے۔
اپنی بے چارگی بھی بیان کر دی، لیکن وقار کو ہاتھ سے جانے نہ دیا کیونکہ خاموشی میں وقار ہے اور آہ و فغاں میں تمکین کی کمی۔

(۲) لفظ ”خامشوں“ میں استبداد کا بھی اشارہ ہے، کہ ہم کو جبراً خاموش رکھا گیا ہے۔

(۳) ”حرف خیر“ کے تین معنی ہیں۔ ایک تو یہ کہ ہمارے بارے میں کسی نے اچھی کوئی بات، کوئی کلمہ خیر نہ کہا۔ دوسرا مفہوم یہ کہ کسی نے ہمارے بارے میں یہ نہ کہا کہ ہم خیریت سے ہیں (اچھی طرح ہیں، ہماری حالت اچھی ہے)۔ لہذا یہاں یہ کنایہ بھی ہے کہ ان خامشی شیوہ لوگوں کا حال اچھا نہیں۔ تیسرے معنی یہ ہیں کہ کسی نے ہمارے بارے میں کوئی اچھی فائدہ مند بات نہ کہی (مثلاً یہ نہ کہا کہ ان لوگوں پرستم کم کر دو، یا ان کو بزم میں بلا لو، وغیرہ)۔

(۴) پوری صورت حال میں یہ کنایہ تو ہے ہی کہ معشوق کی بزم میں بیٹھنے والے خوشامدی اور تھالی کے بیٹنگن ہیں۔ سچ بولنا اس کے لئے اتنا اہم نہیں ہے جتنا معشوق کو خوش کرنا اور اس کی مرضی کے مطابق بات کہنا۔

۴۱۹

چاک پر چاک ہوا جوں جوں سلایا ہم نے
اس گریباں ہی سے اب ہاتھ اٹھایا ہم نے

یاں فقط ریختے ہی کہنے نہ آئے تھے ہم
چار دن یہ بھی تماشا سا دکھایا ہم نے

تازگی داغ کی ہر شام کو بے پتہ نہیں
آہ کیا جانے دیا کس کا بجھایا ہم نے

۴۱۹/۱ مطلع برائے بیت ہے۔ پھر بھی، مصرع ثانی کی بندش بہت چست ہے، اور مصرع اولیٰ میں ”پر“ کے دو معنی ہیں۔ (۱) ”کے بعد“ یعنی چاک کے بعد چاک ہوا۔ (۲) کلمہ تاکید، یعنی چاک ہوا اور یقیناً چاک ہوا۔ مرزا فرحت اللہ بیگ نے ”دلی کی آخری شمع“ میں مومن کی زبان سے کہلایا ہے ”اس کا جوڑا آئے پر آئے“ یعنی یقیناً آئے۔

۴۱۹/۲ پر اسرار شعر کہنے میں میر، غالب اور اقبال ہمارے یہاں ممتاز ہیں۔ لیکن میر کے یہاں بھی زیر بحث شعر سا پر اسرار شعر کم ملے گا۔ تعلی کے شعروں میں بھی میر کو یہ طوئی حاصل ہے، اور وہ نئے نئے رنگ سے اپنے فن کے بارے میں تعلی کرتے ہیں۔

دل کس طرح نہ کھینچیں اشعار ریختے کے
بہتر کیا ہے میں نے اس عیب کو ہنر سے

(دیوان اول)

اشعار میر پر ہے اب ہائے وائے ہر سو
کچھ سحر تو نہیں ہے لیکن ہوا تو دیکھو

(دیوان دوم)

اے میر شعر کہنا کیا ہے کمال انساں
یہ بھی خیال سا کچھ خاطر میں آ گیا ہے
شاعر نہیں جو دیکھا تو ہے کوئی ساحر
دو چار شعر پڑھ کر سب کو رچھا گیا ہے

(دیوان چہارم)

دیوان دوم کے شعر کا قافیہ تو ایسا رکھ دیا ہے اور اس کی ردیف ایسی زبردست بیٹھی ہے کہ اس شعر پر غزلیں قربان ہو سکتی ہیں۔ ”ہوا“ (بمعنی ”ہاڈ“) پڑھیں تو قافیہ اور ردیف دونوں کے معنی کچھ اور ہیں، اور شعر کے معنی بھی کچھ اور ہیں۔ اور اگر ”ہوا“ (”ہونا“ کا ماضی) پڑھیں تو پھر قافیہ، ردیف، شعر، سب کے معنی نہ صرف کچھ اور ہیں، بلکہ قافیہ اور ردیف دونوں کثیر المعنی ہو جاتے ہیں۔ دیوان چہارم کے قطعے میں پورا نظریہ شعر آ گیا ہے، اور رعایتوں کا اہتمام الگ۔ دیوان اول والے شعر کا بھی مصرع ثانی کثیر المعنی ہے اور قول بحال اس پر مستزاد۔ پھر یہ قائم کے مشہور شعر کا نہایت عمدہ جواب بھی ہے۔

تو پھر ان سب کے باوجود شعر زیر بحث کیوں؟ اس شعر میں شکلم (یا میر خود) ہم سے کیا کہہ رہا ہے؟ کیا ریختہ کہنا تماشا دکھانے کے برابر اس لئے ہے کہ ہزار مضمون آفرینی ہو لیکن دل کا مطلب حاصل نہیں ہوتا؟ (یعنی معشوق حاصل نہیں ہوتا، یا ادائے مطلب نہیں ہو پاتا۔) میر۔

عبارت خوب لکھی شاعری انشا طرازی کی
ولے مطلب ہے گم دیکھیں تو کب ہو مدعا حاصل

(دیوان سوم)

یا پھر ریختہ گوئی تماشا اس لئے ہے کہ یہ لوگوں کی نظر میں محض تفریحی شے ہے، شعر فنی ان کے بس کا روگ نہیں؟ (۴۱۶/۳) یا پھر یہ کہ سامعین سب ناقص ہیں، اس لئے اپنے کمال کا اظہار نہ کیا، بلکہ ایک تماشا سا دکھا دیا، جیسا کہ دیوان اول ہی میں ہے۔

گفتگو ناقصوں سے ہے در نہ
میر جی بھی کمال رکھتے ہیں

یا پھر ریختہ گوئی اس لئے تماشا ہے کہ یہ شکلم کا اصل مقصد زیست نہیں۔ مصرع اولیٰ میں کہا ہے کہ ہم یہاں فطر ریختہ ہی کہنے نہ آئے تھے۔ تو پھر اصل مقصد زیست کیا تھا؟ عشق کرنا؟ یا پھر ریختہ گوئی اس معنی میں تماشا تھی کہ ہمارے اصل خیالات کا ”پردہ“ تھی؟ (۳۶/۱) لیکن یہ بھی کہا ہے کہ ریختہ گوئی کا تماشا ہم نے چار دن (یعنی چند دن، تھوڑے عرصے تک) ہی دکھایا۔ تو پھر زندگی کے بقیہ دن کس مصروفیت میں گزارے؟ کیا کوئی داخلی، باطنی زندگی اور تھی جس کی خبر اوروں کو نہ لگی، لیکن وہی شکلم کی اصل زندگی تھی؟ یا پھر پوری زندگی ہی کو چار دن سے تعبیر کیا ہے، یعنی ساری زندگی کی مدت یا تو صرف چار دن تھی، یا چار ہی دن لگتی تھی، کہ بہت جلد ختم ہو گئی۔ لیکن ریختہ کو بھی ”تماشا سا“ کہا ہے، جس کے کم سے کم دو معنی ہیں۔ (۱) دراصل یہ تماشا نہ تھا، بلکہ حقیقت تھا۔ (۲) یہ تماشا بھی نہ تھا، بلکہ تماشے کا ڈھونگ تھا۔ یعنی ہماری ریختہ گوئی وہ ڈراما تھی جو کسی ڈرامے کے اندر (مثلاً ”ہیملٹ“ میں) کسی اور مقصد سے ڈال دیا جاتا ہے۔ میر مبہم گوئی کے بادشاہ ہیں، لیکن اس قدر امکانات اور سوالات سے پر شعر انھوں نے بھی بہت نہ کہے ہوں گے۔

شعر کا لہجہ بھی دلچسپ ہے۔ ایک طرح سے دیکھئے تو یہ ایسے کامیڈی ادا کار کا لہجہ ہے جو بظاہر تواضع پر لپٹے سنا رہا ہوتا ہے، لیکن دراصل اپنے سامعین پر پوری طرح حاوی ہوتا ہے اور انھیں موم کی ناک سمجھتا ہے۔ ایک طرح دیکھئے تو یہ کسی بوڑھے گرگ باراں دیدہ قسم کے استاد کا لہجہ ہے جس کے بارے میں یہ کہنا مشکل ہے کہ وہ سچ بول رہا ہے کہ بڑ بانگ رہا ہے۔ ایک طرح دیکھئے تو لہجے میں ایک پیغمبرانہ شان ہے (ہم یہاں ریختہ گوئی کے لئے نہیں بھیجے گئے تھے)، اور ملکی سی المیہ کی تہ بھی ہے کہ رع جہاں میں تم آئے تھے کیا کر چلے۔ یہ بھی ملحوظ رکھیں کہ دنیا کو چار دن کی بہار اور خود عمر کو محض ”چار دن“ بھی کہتے ہیں۔ عجب غیر معمولی شعر کہا ہے، کہ اس کا سرا ہی ہاتھ نہیں لگتا۔ ان دو مصرعوں میں اتنا کچھ بھر دیا ہے کہ تفہیم کرنے والے کی جان پر بن گئی ہے۔

۴۱۹/۳ یہ مضمون بالکل نیا ہے، اور اس کی تازگی اور قدرت ہی نہیں بلکہ اس کی گہرائی بھی قابلِ داد

ہے۔ ۱۵۴/۱ پر ہم عاشق کے دل میں کسی کی آہ کو ہر رات تیر کی طرح پارہوتے ہوئے دیکھ چکے ہیں۔ یہاں بھی اسی قسم کا مضمون ہے، لیکن اس میں اسرار زیادہ ہے۔ دل میں داغ ہے (داغ عشق، داغ غم وغیرہ) اور وہ ہر شام کوئی آب و تاب کے ساتھ ظاہر ہوتا ہے۔ اس پر مشکلم کو شک ہوتا ہے کہ کیا میں نے کسی اور کا چراغ نہیں بجھایا ہے تو اس کے عوض میں میرا داغ روشن ہوا ہے۔ اس میں حسب ذیل امکانات ہیں:

(۱) دنیا میں چراغوں کی تعداد محدود ہے۔ اگر کہیں ایک چراغ روشن ہوگا تو اس کے بدلے کہیں اور ایک چراغ ٹھنڈا بھی ہوگا۔ یعنی دنیا کی تقدیر میں جتنے چراغ ہیں، اتنے ہی رہیں گے۔ نہ وہ زیادہ ہوں گے نہ کم۔

(۲) دنیا میں روشنی کی مقدار بھی محدود ہے۔ اگر کہیں روشنی بڑھے گی تو ساتھ ہی ساتھ کہیں گھٹے گی بھی۔ اگر میرا چراغ روشن تر ہوا، یا اس کا دھندلا پن تبدیل ہو، تو کہیں کوئی چراغ بجھا بھی ہوگا، یا بجھایا گیا بھی ہوگا۔

(۳) مشکلم کے دل اور دوسروں کے غم میں باطنی ہم آہنگی اور ایک دردی (empathy) ہے۔ اگر کہیں کسی کا چراغ گل ہوتا ہے تو اس کی ہمدردی میں میرے دل کا داغ (= داغ غم) اور چمک اٹھتا ہے۔

(۴) جب ہم ہر شام آہ کرتے ہیں تو ہمارا داغ دل چمک اٹھتا ہے (چھوٹک مارنے سے آگ بھڑکتی ہے)۔ لیکن ہماری آہ کیا جانے کہ (اس آہ کے باعث) ہم نے کس کا چراغ بجھا دیا۔ (یعنی آہ اتنی تیز تھی کہ کسی پڑوسی کا چراغ بجھا گئی)۔

(۵) مصرع ثانی سے لازمی طور پر یہ مراد نہیں کہ مشکلم نے کسی کا چراغ جان بوجھ کر بجھایا ہے، بلکہ یہ کہ اس کی وجہ سے، اس کے کام کے نتیجے میں، چراغ بجھا ہے۔

مزید خوبیاں ملاحظہ ہوں۔ (۱) داغ کے روشن ہونے، یا داغ کی روشنی کو "تازگی" کہنا عمدہ استعارہ ہے، کیونکہ اس میں داغ کی ہر روز تجدید کا کنا یہ بھی ہے۔ (۲) "آہ" اور "بجھایا" میں رعایت معنوی ہے۔ (۳) لہجے میں محرونی کے ساتھ تھوڑا سا رخ لیکن تھوڑا سا غرور بھی ہے کہ ہمارا داغ ہر شام روشن تو رہتا ہے، چاہے کسی اور کے چراغ کو بجھا کر ہی کیوں نہ روشن ہوتا ہو۔ (۵) بے بیچ پر مفصل گفتگو کے لئے ملاحظہ ہو ۳۷۹/۳۔

۳۲۰

۱۱۳۵

خالم کہیں تو مل کبھو دارو پے ہوئے
پھرتے ہیں ہم بھی ہاتھ میں سرکولے ہوئے

آؤ گے ہوش میں تو تک اک سدھ بھی لیجیو
اب تو نشے میں جاتے ہو زخمی کئے ہوئے

جی ڈوبتا ہے اس گہر تر کی یاد میں
پایان کار عشق میں ہم مر رہے ہوئے مرجھا ہو غور

کافر ہوئے بتوں کی محبت میں میر جی
مسجد میں آج آئے تھے قشتہ دیئے ہوئے

۳۲۰/۱ اس اور اگلے شعر میں وہی مضمون آفرینی اور ظرافت کا استخراج ہے جو میر کا خاصہ ہے، کہ بات بظاہر "درد انگیز" ہے، لیکن اسے خوش طبعی کے لہجے میں کہا ہے۔ اس طرح اس کی اہمیت کم نہیں ہوتی، لیکن مشکلم اور واقعے (سامنے، یا تجربے) کے درمیان فاصلہ پیدا ہو جاتا ہے اور غیر ضروری جذبات انگیزی سے نجات مل جاتی ہے۔ مطلب میں تو کئی باتیں ایسی دلچسپ ہیں کہ اسے نمونے (model) کے طور پر پیش کر سکتے ہیں۔ (۱) معشوق اسی وقت آمادہ قتل ہوگا جب وہ نشے میں ہوگا۔ یعنی یوں تو وہ مزاج کا قاتل نہیں ہے، لیکن نشے میں شاید اس کا ہاتھ چل جائے۔ یا پھر یہ کہ ہوش و حواس کی حالت میں وہ مشکلم/عاشق کو لائق کشتن ہی نہ سمجھے گا۔ (یعنی اسے نہایت حقیر، ذلیل اور لاغر دیکھ کر اسے مارنا پسند نہ

کرے گا۔) ہاں نشے کی جھونک میں مار بیٹھے تو مار بیٹھے۔ اگلا شعر اس مضمون پر ملاحظہ ہو۔ (۲) معشوق کے ہاتھ سے قتل ہونا مقصد زیست تو ہے ہی، لیکن ایک طرح کا کھیل بھی ہے، یعنی زندگی میں بہترین تفریح یہی ہے کہ معشوق کا سامنا ہو اور وہ ہمارا سرا اڑا دے۔ یہ مفہوم اس لئے برآمد ہوتا ہے کہ شعر کا لہجہ بے تکلف گفتگو اور اس طرح کے اشتیاق پر مبنی ہے جو کھیل کود یا تفریحی کاموں کے لئے ہمارے دل میں ہوتا ہے، کہ ارے بھائی کہیں تو نشے کے عالم میں مل جاؤ، ہم بھی اپنا سر کٹانے کے شوق میں گھومتے پھر رہے ہیں۔ (۳) سر کٹانے کے شوق کو یوں کہنا کہ ہم اپنا سر ہاتھ میں لئے پھر رہے ہیں (یعنی سر کاٹ کر ہاتھ پر رکھے ہوئے ہیں) پر لطف قول محال ہے اور طنز یہ تناؤں پیدا کرتا ہے۔ (۴) مصرع ثانی میں ”ہم بھی“ کے دو معنی ہیں۔ ایک تو یہ کہ ہم جیسے اور بھی ہیں۔ دوسرے مفہوم کے اعتبار سے ”بھی“ کلمہ اشد ادوات کید ہے، یعنی زور دینے کے لئے ہے۔ (۵) لفظ ”ظالم“ بھی یہاں بڑی مناسبت اور محاوراتی حسن کا حامل ہے۔ (مزید ملاحظہ ہو ۳۶۸/۱ اور ۳۰۸/۳)۔ (۶) اسی طرح، لفظ ”دارو“ میں روزمرہ کا لطف تو ہے ہی، یہ معشوق اور شکم دونوں کے انداز اور کردار میں بے تکلفی بھی پیدا کر رہا ہے۔ اس لفظ کے باعث معشوق بازاروں میں گھومنے والا، بے تکلف (informal) کھنڈرا، اور آزادہ رو شخص معلوم ہوتا ہے، کیونکہ لفظ ”دارو“ میں جو ”عوامی“ کیفیت ہے وہ ”بادہ“، ”نے“، ”شراب“ وغیرہ میں نہیں ہے۔ یوں تو ”دارو“ بھی بدیسی لفظ ہے، لیکن ”شراب“ کے معنی میں یہ اردو ہے۔ فارسی میں ”دارو“ بمعنی ”دوا“ ہے، اور ”داروے مستی“ وہ دوا یا چیز ہے جسے شراب میں ڈالیں تو نشہ زیادہ ہوتا ہے۔ (ملاحظہ ہو ”بہارِ عجم“۔) صاحب ”نور اللغات“ کہتے ہیں کہ ”دارو“ بمعنی ”شراب“ اہل جنود کا روزمرہ ہے۔ مجھے اس میں شک ہے، لیکن یہ بات یقینی ہے کہ ”بادہ“، ”نے“ وغیرہ کے مقابلے میں ”دارو“ زیادہ ”بازارو“ اور بے تکلف لفظ ہے (جیسا کہ بدیسی کے مقابلے میں دیسی لفظ ہوتا ہے)۔ دیسی لفظ کی قوت اسی بات میں ہے کہ فوری اثر اور زور رکھتا ہے، میر۔

سنا جاتا ہے اے گھیتے ترے مجلس نشینوں سے

کہ تو دارو پئے ہے رات کو مل کر کینوں سے

(دیوان سوم)

یہاں اور زیر بحث شعر میں ”دارو“ کی جگہ ”بادہ“ رکھ دیں تو شعر کا لطف اور زور آدھا رہ

جاتا ہے۔

۳۲۰/۲ یہ مضمون عام ہے کہ معشوق نے عاشق کو زخمی کیا، منہ موڑ کر چل دیا، اور آئندہ خبر نہ لی۔ اس کی بلندی اور پستی دونوں ہی دیکھنا ہوں تو نظیری اور آرزو لکھنوی کے مندرجہ ذیل شعر ملاحظہ ہوں۔

(۱) مشو از حال من غافل کہ زخم کاریے دارم

مبادا دیگرے صید ترا از خاک بر گیرد

(نظیری)

(میرے حال سے غافل مت ہو جا کہ میرا زخم کاری

ہے۔ میں تیرا شکار ہوں، ایسا نہ ہو کہ مجھے راہ میں زخمی

پڑا دیکھ کر کوئی اور شخص اٹھا لے۔)

(۲) جاتے کہاں ہیں آپ نظر دل سے موڑ کے

تصویر نکلی پڑتی ہے آئینہ توڑ کے

(آرزو لکھنوی)

نظیری کے شعر میں خفیف سی چالاکی کے ساتھ زخم خوردگی کا وقار ہے۔ آرزو کے شعر میں معشوق کو پکارنے کا انداز ابتذال اور رکاکت سے خالی نہیں۔ ان کا مصرع ثانی اگر چہ ڈرامائی ہے، لیکن نہ تو دل کے زخم، اور نہ معشوق کے چلے جانے کے لئے مناسب استعارہ پیش کرتا ہے۔ میر کے یہاں حسب معمول اوپر اوپر ذرا ”درونا کی“ ہے، لیکن دراصل لہجہ ظریفانہ اور معشوق پر چبھتی کسنے کا سا ہے۔ پھر میر کا معمولہ ابہام بھی ہے کہ مصرع اولیٰ میں یہ بات واضح نہیں کہ ”سدھ بھی لہجہ“، شکم/عاشق کی سدھ لینے کے لئے ہے، کہ خود معشوق کو صلاح دے رہے ہیں کہ میاں جب نشہ ترے اور ہوش آئے تو اپنی خبر لینا کہ تم کس حال میں تھے اور کیا کر بیٹھے؟ ”آؤ گے“ بمعنی ”آؤ“ ہے، لیکن مستقبل کا صیغہ استعمال کر کے یہ کنایہ رکھ دیا ہے کہ معشوق کا ہوش میں آنا نہ صرف مشکل ہے، بلکہ مستقبل بعید کی بات ہے۔ مثلاً مصرع یوں بھی ممکن تھا۔ ع

آؤ جو ہوش میں تو تک اک سدھ بھی لہجہ

ظاہر ہے کہ مندرجہ بالا صورت میں ہوش آنے کی بات کم و بیش فوری ہے۔ جب کہ اصل مصرع میں ایسا نہیں۔ ”آؤ گئے“ اور ”جاتے ہو“ کی رعایت بھی عمدہ ہے۔ مصرع ثانی میں بھی دو معنی کا امکان ہے۔ اول تو یہ کہ تم اس وقت نشے میں ہو (اور نشے کے عالم میں) مجھے زخمی کر کے جا رہے ہو۔ دوسرے معنی یہ کہ معشوق نے پہلے زخمی کیا، پھر شراب پی اور جب نشہ خوب ہو گیا تو اپنے شکار کو زخمی ہی چھوڑ کر چل دیا۔ گویا نشے کے باعث وہ اپنی ہی سدھ بدھ سے مجبور ہے، زخمی عاشق کا خیال کیا کرے؟ لہذا زخمی/شکلم/عاشق کہتا ہے کہ اب تو تم نشے میں ہو، آنا تو میری خبر گیری کرنا۔

اب یہاں ایک معنی اور نکلتے ہیں، کہ اگر تم ہوش میں ہوتے تو میرا کام تمام کر کے جاتے۔ سید محمد خاں رند۔

سانس دیکھی تن بھل میں جو آتے جاتے

اور چکا دیا صیاد نے جاتے جاتے

لیکن وفور نشہ کے باعث تم مجھے زندہ (نیم جان) چھوڑ کر جا رہے ہو۔ جب ہوش آئے تو واپس آ کر ادھر سے کام کو مکمل کر دینا اور میرا رشتہ حیات قطع کر جانا۔ اس مفہوم کی رو سے ”نک اک سدھ بھی لہجہ“ سے مراد یہ دیکھنا ہے کہ میں مرا بھی ہوں کہ نہیں، اور اگر ابھی جان باقی ہو تو مجھے ختم کر دینا ہے۔ ان معنی کی روشنی میں شعر میں جو بظاہر ذرا سی ”درد ناکی“ (بلکہ ایک ذرا خود رنجی) ہے، اس کا بھی خاتمہ ہو جاتا ہے۔ ہاں ظرافت بھی معدوم ہو جاتی ہے، لیکن ایک نئے معنی تو ہاتھ آتے ہیں۔ اور یہ تو ظاہر ہے کہ تمام معنی بیک وقت موجود ہیں اور کسی کو کسی پر فوقیت دینے کی ضرورت نہیں۔

متذکرہ بالا تعبیر کی روشنی میں مضمون کی نوعیت ذرا بدل جاتی ہے، اور اشتیاقِ قتل کا مضمون نئے رنگ سے سامنے آتا ہے، جیسا کہ حسن بیگ رفیع کے شعر میں ہے۔

تا قیامت دل آں کشتہ نہ گیرد آرام

کہ دلش زخم دگر خواہد و قاتل برد

(اس کشتے کے دل کو تا قیامت آرام نہ ملے گا جس

نے ایک اور زخم کی تمنا کی لیکن قاتل (منہ پھیر کر)

چلا گیا۔)

قاسم قی نے بھی اس زمین میں اسی مضمون کو ذرا نئے پہلو سے باندھا ہے۔

بالم از کشتہ شدن نیست از اں می رسم

کہ هنوزم نفسے باشد و قاتل برد

(مجھے مرنے کا کوئی ڈر نہیں، ڈر تو اس بات کا ہے کہ

ابھی میری سانس چل رہی ہو اور قاتل (مجھے چھوڑ

کر) چلا جائے۔)

نشے کی حالت میں قتل/زخمی کرنے کا مضمون دیوان سوم میں بھی خوب باندھا ہے۔

کہنے لگا کہ شب کو میرے تھیں نشہ تھا

مستانہ میر کو میں کیا جان کر کے مارا

یہاں بھی شکلم کے لہجے میں ظرافت اور (اگر خود عاشق شکلم ہے تو) درویشانہ تنگ بین ہے۔

گویا مرنا اس کے لئے اہم نہیں ہے، معشوق کا لہجہ پن اور اس کی ادائے مستانہ اہم ہے۔

۳/۳۲۰ اس شعر میں ایہام و رعایت کا بازار گرم ہے۔ اور یہ شعر پھر اس بات کا ثبوت ہے کہ کلاسیکی غزل میں مضمون اور زبان کا خلا قانا استعمال بنیادی اہمیت رکھتا ہے، ”جذبے کی سچائی“، آپ بیتی کو جگ بیتی بنانا، ”دل کا غم زبان پر لانا“ وغیرہ کی کوئی جگہ کلاسیکی شعریات میں نہیں۔ یہ چیزیں ایسی نہیں کہ شعر ان کے بغیر قائم نہ ہو سکے۔ لیکن مضمون کی ندرت اور زبان کا خلا قانا استعمال ایسی ضرورتیں ہیں جن کو پورا کئے بغیر شاعر کو چارہ نہیں۔

پہلے مصرع ثانی کو دیکھتے ہیں۔ ”مرجیا“ (اول مفتوح) کے معنی ہیں ”غوطہ خور“ (خاص کر وہ شخص جو غوطہ لگا کر سمندر سے موتی نکالتا ہو)۔ لیکن ”مر“ اور ”جیے“ کے اتصال کی وجہ سے اکثر لوگوں کو (جن میں صاحب ”آصفیہ“ جناب برکاتی اور ”اردو لغت تاریخی اصول پر“ شامل ہیں) یہ دھوکا ہوا ہے کہ اس کے معنی ”ضعیف، مردہ دل، ست اور کابل، وہ جو مر کر بچا ہو، مر مر کر جینے والا“ وغیرہ بھی ہیں۔ دراصل ان معنی میں لفظ ”مرجیوڑا“ ہے (کلش۔) اس طرح ”مرجیا“ میں زبردست ایہام صوت ہے، کہ اس لفظ پر دو بالکل مختلف لفظوں کا دھوکا ہوتا ہے۔ پھر ”پایان کار“ میں بھی ایہام ہے، کہ ”پایان“

کے معنی ہیں ”حد، انتہا، کنارہ“، لیکن یہاں ”پایان کار“ بمعنی ”آخر کار“ ہے۔ اور سمندر، دریا، وغیرہ کے ساتھ بھی (ان کی وسعت ظاہر کرنے کے لئے) ”بے پایاں“ لگاتے ہیں، مثلاً ”بحر بے پایاں“۔ اس اعتبار سے بھی ”پایاں“ اور ”مرجیا“ اور ”ڈوبتا“ میں رعایت ہے۔

مصرع اولیٰ میں سب سے زیادہ خوبصورت چیز مناسبت الفاظ ہے کہ ”جی ڈوبتا“ کی مناسبت سے ”گہر تر“ کہا ہے۔ مثلاً مصرع یوں بھی ممکن تھا۔ ع

(۱) جی ڈوبتا ہے اس گل خوبی کی یاد میں

اب مضمون ویسی ہے لیکن مناسبت کم ہو جانے کے باعث مصرعے کا لطف گھٹ گیا ہے۔ ملحوظ رہے کہ ”گہر تر“ اور ”تر“ دونوں مناسبت کے لفظ ہیں۔ چونکہ ”آب“ کے ایک معنی ”چمک“ ہیں، اس لئے چمک دار موتی کو ”گہر تر“ کہتے ہیں۔ لہذا ڈوبتا، گہر، مرجیا، ان سب سے ”تر“ کی مناسبت ظاہر ہے۔ اگر مصرع یوں ہوتا ع

(۲) جی ڈوبتا ہے گوہر خوبی کی یاد میں

تو بھی مناسبت آدمی رہ جانے کے باعث لطف آدھا رہ جاتا۔ ملحوظ رہے کہ مناسبت کی مفت یہ ہے کہ جب موجود ہوتی ہے تو اکثر اس پر دھیان نہیں جاتا، لیکن جب وہ نہیں ہوتی تو اس کی کمی کھٹکتی ہے۔ مثلاً مشاق قاری / سامع فوراً کہہ دے گا کہ مصرع میں مناسبت کی کمی ہے۔ اس کے برخلاف رعایت کا وصف یہ ہے کہ جب موجود ہوتی ہے تو اکثر اس پر نظر پڑتی ہے، لیکن جب وہ نہیں ہوتی تو اس کی کمی کھٹکتی نہیں۔ مثلاً شعر زیر بحث میں ”ڈوبتا“ اور ”مرجیا“ کے معنی قائم کرنے کے لئے ”پایان کار“ کہنا ضروری نہیں۔ کوئی بھی لفظ، جس سے انتہا، آخر وغیرہ کے معنی نکلتے، کافی تھا۔ مثلاً مصرع یوں ممکن تھا۔ ع

(۳) آخر کو اس کے عشق میں ہم مر جیے ہوئے

صاف ظاہر ہے کہ یہاں اس قسم کی کمی نہیں کھٹکتی جیسی کہ مصرع (۱) میں ہے۔ لیکن یہ بھی ظاہر ہے کہ اصل مصرع بہت بہتر ہے، کیونکہ ”پایان“ کے ذریعہ رعایت پیدا کر کے شعر کا لطف دوہلا کر دیا گیا ہے۔

جناب عبدالرشید نے توجہ دلائی ہے کہ قاضی محمود بحری نے ایک لفظ ”مرجیاں“ استعمال کیا ہے۔ بمعنی ”وہ لوگ جو مر کر جیتے ہیں یعنی موت و قبل ان تم تو پر عمل کرتے ہیں۔“ بحری کا شعر ہے۔

اس فنا میں جے بھتا کا بھید ہے سو بحریا جے= جو
جیتے مر گئے سو جا اس مرجیاں کوں پوچھنا مر گئے= مر گئے

میرا خیال ہے کہ اصل لفظ ”مرجیا“ ہوگا، اور مرجیاں اس کی جمع ہے۔ اور اسی لفظ سے صاحب ”آصفیہ“ کو دھوکا ہوا ہوگا۔ لیکن ”اردو لغت، تاریخی اصول پر“ نے عجیب مغالطے پیدا کئے ہیں۔ ”مرجیا“ کے تحت وہاں درج کیا گیا ہے۔ ”مرمر کے بچنے والا، وہ شخص جو مر کر بچا ہو“ (یہ معنی آصفیہ سے اخذ کئے گئے ہیں) اور سند میں آبرو کا شعر لکھا ہے۔

کیوں نقد جی کوں ان پہ دیتا ہے اوس کے بدلے
اے مر جیے نہیں ہے اپنے کا مال موتی

اس بات سے قطع نظر کہ شعر غلط نقل ہوا ہے، بنیادی بات یہ ہے کہ یہ شعر صاف ظاہر کر رہا ہے کہ ”مرجیا“ کے معنی ہیں ”غوطہ خور“ جو موتی کے لئے غوطہ لگاتا ہے۔ صحیح شعریوں ہے۔

کیوں نقد جی کوں ان پہ دیتا ہے اوس کے بدلے
اے مر جیے نہیں ہے اپنے کا مال موتی

اب ”مرجیا“ بمعنی ”غوطہ خور“ اور بھی صاف ہو جاتے ہیں۔ ارباب ”لفت“ نے میر کا بھی ایک شعر شکار نامے سے نقل کیا ہے۔ وہاں بھی معنی بالکل صاف ”غوطہ خور“ کے ہیں۔

پانگان صحرا کے دل خوں کے
نہنگان دریا ہوئے مر جیے

اس کے بعد ”لفت“ میں معنی درج ہیں۔ ”وہ شخص جو مردہ دل نہایت ضعیف، ست اور کاہل ہو“ اور سند میں ”ظلم ہو شرابا“ کے کسی انتخاب سے یہ فقرہ دیا ہے۔

اک دو ہنر مارا کہ موئے مرجیا جن، خدا تجھے عارت کرے۔

یہاں دو مسامحے ہوئے ہیں۔ اصل فقرہ ”مرجیا جن“ (اول مکسور) ہے جو عمر و عیار کے لئے

عورتیں بولتی ہیں۔ ارباب لغت نے ”مرجیہ“ کو ”مرجیہ“ پڑھا اور ”جن“ کو الگ لغت فرض کیا اور یہ غور نہیں کیا کہ ان کا اقتباس موجودہ صورت میں بے معنی ہے۔

جناب شاہ حسین نہری نے سوال اٹھایا ہے کہ کیا میر کے شعر میں ”مرجیہ“ کو ”مرجیہ“ پڑھ سکتے ہیں؟ ”مرجیہ“ میں اول مضموم ہے اور آخری حرف ہائے ہوز ہے۔ یہ ایک فرقہ ہے جس کے اراکین کا عقیدہ ہے کہ صرف کلمہ گو ہونا کافی ہے اور عدم اطاعت سے ایمان پر کوئی اثر نہیں ہوتا اور نہ کوئی گناہ ہوتا ہے۔ ان کی دلیل یہ ہے کہ کافر اگر اطاعت اسلام کرے تب بھی اس کا کفر متاثر نہیں ہوتا۔ بہر حال اس فرقے کی گمراہیاں اپنی جگہ، لیکن یہ ظاہر ہے کہ میر کے شعر میں فرقہ ”مرجیہ“ کا کوئی مذکور نہیں۔

اب شعر پر مزید غور کرتے ہیں۔ مصرع اولیٰ میں ”یاد“ کو استعارہ مانئے تو وہ گویا ایک سمندر ہے جس میں دل ڈوب رہا ہے۔ اور اگر لغوی معنی میں رکھئے تو ”جی ڈوبتا ہے“ کو استعارہ مانئے۔ یہ طرفہ تاؤ اس مصرع میں ہے۔ ”مرجیہ“ کی معنویت بہر حال باقی رہتی ہے۔ اور یہ بات تو بہر حال ثابت ہے کہ شکلم کوئی ”تمکین“ شعر نہیں کہہ رہا ہے، بلکہ زبان کے امکانات کو کھنگال رہا ہے اور ہمیں دکھا رہا ہے کہ دیکھو قادر الکلامی اسے کہتے ہیں۔ (ہم لوگ اس لفظ کے معنی سے اب اس قدر بے گانہ ہو چکے ہیں کہ جوش جیسے بے ربط اور عدم مناسبت کے شکار شاعر کو صرف اس بنا پر قادر الکلام کہتے ہیں کہ وہ مصرعوں میں طرح طرح کے الفاظ جمع کرنے پر قادر تھے۔ ایسے زمانہ میں میر اور میر انیس کی قادر الکلامی لوگوں پر کہاں ثابت ہو سکتی ہے؟)

۳۲۰/۳ اس مضمون پر ایک بہت زیادہ مشہور شعر دیوان اولیٰ میں ہے۔

میر کے دین و مذہب کو اب پوچھتے کیا ہو ان نے تو

قشقہ کھینچا دیر میں بیضا کب کا ترک اسلام کیا

اس شعر میں، مصرع ثانی کی برجستگی لائق داد ہے۔ لیکن زیر بحث شعر میں لطف کا انوکھا پہلو میر کی خوبیت ہے، کہ وہ نہ صرف کافر ہو گیا ہے، بلکہ اسے اپنی کافری کی خبر بھی نہیں۔ ورنہ وہ قشقہ لگا کر مسجد میں کیوں آتا؟ یہ بات ظاہر نہیں کی کہ میر کو اس لئے کافر قرار دیا ہے کہ اس نے قشقہ لگا کر

مسجد میں قدم رکھا۔ یہاں یوں ہے کہ اس کا قشقہ لگانا اس کی کافری کا ثبوت ہے، اور قشقہ لگا کر مسجد میں آنا استغراق فی الصنم کا ثبوت ہے؟ ان امکانات نے شعر میں تاؤ پیدا کر دیا ہے۔ شکلم کا بھی ابہام اس شعر میں خوب ہے کہ بعض لوگ آپس میں بات کر رہے ہیں۔ یا کوئی شخص کسی اور سے بتا رہا ہے کہ آج مسجد میں ایسا ہوا۔ ”بتوں“ کا لفظ محاوراتی بھی ہے، یعنی ”حسین لوگ“، اور لغوی بھی، یعنی ”امنام“۔ مزے دار شعر کہا ہے۔ قشقہ لگا کر مسجد میں آنا یا مضمون بھی ہے۔ ملاحظہ ہو ۳۰۴/۱۔ یہ شعر اس پر فوقیت رکھتا ہے۔

۴۲۱

عمر بھر ہم رہے شرابی سے
دل پر خوں کی اک گلابی سے

کھانا کم کم کھلی نے سیکھا ہے
اس کی آنکھوں کی نیم خوابی سے

کام تھے عشق میں بہت پر میر
ہم ہی فارغ ہوئے شتابی سے

۴۲۱/۱ عام طور پر خوں میں عمر بھر ہم رہے والا مصرع ثانی اور ج دل پر خوں والا مصرع اولیٰ لکھا جاتا ہے۔ لیکن درست وہی ہے جو میں نے مرقوم متن کیا ہے۔ معنی کے لحاظ سے بھی اسی ترتیب کو فوقیت ہے۔ پہلے مصرعے میں ایک عام بات ہے کہ ہم ساری عمر کچھ شرابی سے رہے۔ اس کو سن کر توقع ہوتی ہے کہ اگلے مصرعے میں معشوق کی آنکھوں، یا شراب عشق کی بات ہوگی۔ لہذا ہم جب اس کے بجائے دل پر خوں کا ذکر بطور میناے شراب سنتے ہیں تو ایک خوشگوار استعجاب سے دوچار ہوتے ہیں۔

گلابی بمعنی ”شراب کی بوتل“ ہے۔ لہذا کیا بہ اعتبار شکل اور کیا بہ اعتبار مظهر و ف، اس کو دل کا استعارہ کرنا بہت خوب ہے۔ ممکن ہے یہ سراج اور رنگ آبادی سے حاصل ہوا ہو۔

خون دل آنسوؤں میں صرف ہوا
گر گئی یہ بھری گلابی سب

ایس۔ ڈبلیو۔ فیلن اور ٹیلیس نے ”گلابی“ کے ایک معنی ”سرخ رنگ کی شراب“ بھی لکھے

ہیں۔ یہ معنی کسی اور لغت میں نہ ملے۔ صاحب ”آصفیہ“ کہتے ہیں کہ ”صاحب“ (غالباً یہی فیلن، کیونکہ اس کے ساتھ انھوں نے کام کیا تھا) نے شعر کے معنی غلط سمجھنے کے باعث ”گلابی“ بمعنی ”شراب“ درج کر دیا، ”اگرچہ ہم اس کے برخلاف تھے۔“ مولوی سید احمد دہلوی کی اس رائے کے باوجود اس کا امکان ہے کہ طرف کو مظهر و ف کے معنی میں قبول کر لیا گیا ہو، جیسا کہ شراب سے متعلق بعض دوسرے ظروف (مثلاً جام، پیانہ، ساغر، خم) کے ساتھ ہوا ہے۔ میر نے دیوان اول ہی میں ایک اور جگہ ”گلابی“ اس طرح برتا ہے کہ گمان گذرتا ہے وہ اس لفظ کو ”شراب“ کے معنی میں بھی لیتے ہوں گے۔

عجب کچھ ہے گر میر آوے میر

گلابی شراب اور غزل اپنے ڈھب کی

”گلابی شراب“ بمعنی ”وہ شراب جسے گلابی کہتے ہیں“، ورنہ اگر اس کے معنی ”گلابی رنگ کی شراب“ لئے جائیں تو لطف کچھ خاص نہیں، بلکہ ایک طرح کی تکرار ہے۔ عبدالرشید نے کئی ایسے اشعار کی نشان دہی کی ہے جن میں بادۂ گلابی اور اس طرح کی تراکیب اور فقرے برتے گئے ہیں۔

شعر زیر بحث میں معنی کی جہیں قابلِ داد ہیں۔ مصرع اولیٰ میں ردیف بہت عمدہ آئی ہے، کہ ہمیں شراب کی عادت نہ پڑی، لیکن دل پر خوں کی گلابی کا نشہ اس قدر تھا کہ ہم نے شرابیوں کی طرح (عالم سرخوشی میں) زندگی گذاردی۔ شعر کے معنی، ظاہر ہے، یہی ہیں کہ ہم خون دل پی کر بنے، اور اس کا نشہ اس قدر تھا کہ ہم نے شرابیوں کی طرح عمر کاٹ دی۔ اس میں کنایہ اس بات کا ہے کہ ہم نے خون دل کو آنسوؤں کے ساتھ بہایا نہیں، یا ہم خون کے آنسو نہ روئے۔ کنائے کو ذرا پھیلائیں تو مطلب یہ نکلتا ہے کہ ہم نے خون کے گھونٹ پی کر زندگی کی۔

مزید نکات ملاحظہ ہوں۔ مصرع ثانی میں بھی ردیف بڑی فنکاری سے آئی ہے۔ ایک معنی تو وہی ہیں جو مذکور ہوئے، کہ ”گلابی سے“ بمعنی ”گلابی پینے کے نتیجے میں“، لیکن دوسرے معنی یہ بھی ہو سکتے ہیں ”دل پر خوں کی ایک گلابی کے اثر سے۔“ یعنی دل پر خوں نہ تھا بلکہ ہمارے سینے میں ایک گلابی دھری ہوئی تھی۔ اس کا ہی نشہ اس قدر تھا کہ ہم تازہ زندگی شرابی سے رہے۔ لہذا اب مراد یہ ہوئی کہ جب ہم نے اپنا دل خون کیا تو دوسرے ردیف نصیب ہوا کہ ہم تاجر سرخوشی میں پڑے رہے۔

یہ بات بھی خیال میں رکھئے کہ ہر معنی کی رو سے لفظ ”ایک“ بہت اہم قرار پاتا ہے، کہ بس

ایک گلابی کافی ہوئی۔ یعنی خون دل کی شراب اس قدر تند و تیز تھی کہ اس کی ایک گلابی کا نشہ ساری عمر رہا۔ واضح رہے کہ شراب کے وہ برتن جو ازہم بوجل ہیں (یعنی جنہیں جگہ جگہ لے جائیں، بخلاف ”خم“ جو عموماً ایک ہی جگہ رکھا رہتا ہے) ظرفیت کے اعتبار سے کئی طرح کے ہوتے ہیں۔ سب سے بڑے کو ”پتکا“ کہتے ہیں، پھر ”مینا“، پھر ”شیشہ“، پھر ”گلابی“، پھر ”قلم“۔ (لفظ ”بوجل“ جو آج سب سے زیادہ عام ہے، وہ ان سب سے نو عمر ہے اور انگریزوں کا آوردہ ہے۔) لہذا ”گلابی“ میں شراب بھی بہت زیادہ نہیں ہوتی۔ گویا ایک ذرا سی شراب خون دل عمر بھر کو بہت ہوئی۔

اس شعر پر آل احمد سردار نے بہت عمدہ اظہار خیال کیا ہے۔ سردار صاحب کہتے ہیں: ”اگر میر کے یہاں صرف شباب کے ہیجان کی داستان ہوتی تو اس کی اتنی اہمیت نہ تھی۔ میر کے یہاں یہ ایک وضع جنوں بن گئی ہے، اور اس وضع جنوں میں عاشقی ہی نہیں، زندگی کی کچھ بڑی قدریں بھی شامل ہیں۔ کسی نے ٹھیک کہا ہے کہ اعلیٰ درجے کی عشقیہ شاعری محض عشقیہ ہوتی نہیں، کچھ اور بھی ہوتی ہے۔ دل پر خون کی اک گلابی سے جو شخص عمر بھر شرابی رہے اس کی مستی زندگی میں بھی کچھ معنی رکھتی ہے۔ یہ ایک تہذیبی قدر بن جاتی ہے۔“ سردار صاحب کی یہ بات ضرور محل نظر ہے کہ ”زندگی کی بڑی قدروں“ میں ”عاشقی“ شامل نہیں۔ یہ بات نہ صرف ہماری کلاسیکی تہذیب کے تصورات کے منافی ہے، بلکہ خود میر کے تصورات کے بھی منافی ہے۔ میر کے یہاں تو عشق سے بڑی کوئی قدر نہیں، چاہے وہ محض ”شباب کا ہیجان“ ہی کیوں نہ ہو۔ (عشق مجازی پر تھوڑی سی بحث ۳۱۱/۴ پر ملاحظہ ہو۔) آخریں بو (Rimbaud) کی تمام شاعری شباب کے ہیجان کی ہی داستان تو ہے۔ اس کی بیش تر شاعری غیر عشقیہ ہے، لیکن وہ نوجوانی کے اس جوش و جنوں کے بغیر وجود نہ آتی جس سے ریں بوی کی زندگی عبارت تھی۔ مگر اس جوانی کے ہیجان میں مایوسی اور بے اثری کی سیاہی بھی گھلی ہوئی ہے۔ لیکن یہ تو دنیا میں انسان کے وجود کا وہ المیہ ہے جس کا احساس بودیلیر، ریں بو (Rimbaud)، غالب اور میر سبھی کو تھا۔ شاعر ریں بوی کی ایک نظم میں ہم پڑھتے ہیں:

یورپ! ایشیا! امریکہ! امٹ جاؤ

ہمارے منگھانہ دھاوے نے ہر چیز پر قبضہ کر لیا ہے

کیا شہر، کیا میدان، ہم چور چور کر دیے جائیں گے

آتش فشاں پھٹ پڑیں گے اور سمندر روں پر مار پڑے گی
اس ایک ہی بند میں مجنونا نہ ہیجان اور موجودہ نظام کو مٹا دینے کے عزم کے ساتھ ساتھ اپنی،
اور تمام ”ہیجان شباب“ کی کم از کم کا تلخ مزہ بھی شامل ہے۔ نظم یوں ختم ہوتی ہے:
یہ سب کچھ نہیں۔ میں وہیں ہوں۔ میں اب بھی وہیں ہوں
بڑی شاعری کے بارے میں تسکینی حکم لگانے میں یہ خطرہ ہوتا ہے کہ جب خود اس شاعری کو
پڑھیں تو جگہ جگہ ”اگر“ اور ”مگر“ لگنا پڑتا ہے۔ اقبال کا معاملہ ہمارے سامنے ہے، کہ وہ کسی ایک اصول
کے تحت ہماری گرفت میں نہیں آتے۔ میر اور غالب کا معاملہ اقبال سے بھی زیادہ پیچیدہ ہے۔ میر کا یہ شعر
پڑھئے اور سوچئے کہ اس میں ”ہیجان شباب“ نہ ہوتا تو کچھ بھی نہ ہوتا۔ لیکن اس شعر میں بھی ریں بوی کی نظم کی
طرح ہیجان کے ساتھ ساتھ بعض پراسرار قوتیں بھی ہیں جن میں سے کچھ منظم کی شخصیت میں ہیں اور کچھ
اس کے باہر۔

ایسا نہ ہوا ہوگا کوئی واقعہ آگے

اک خواہش دل ساتھ مرے جیتی گزری ہے

(دیوان دوم)

۳۱۱/۲ ”کم کم“ دلچسپ لفظ ہے۔ میر نے اسے فارسی معنوں میں استعمال کیا ہے (آہستہ آہستہ، بتدریج۔) تعجب ہے کہ اس شعر کے ہوتے ہوئے صاحب ”نور اللغات“ کہتے ہیں کہ اردو میں یہ معنی نہیں ہیں۔ ”نور اللغات“ میں جو معنی لکھے ہیں وہ اپنی جگہ پر درست ہیں، اور بعض معنی مثلاً ”تھوڑا تھوڑا“ شعر زیر بحث کے لئے بھی درست ہیں۔ لیکن ”کم کم“ بمعنی ”آہستہ آہستہ“ کو نظر انداز کرنا ٹھیک نہیں۔ اب مندرجہ ذیل مفاتیح پر غور کریں:

(۱) کلی آہستہ آہستہ کھلتی ہے۔ یہی صورت خواب آلود آنکھوں کے کھلنے کی ہوتی ہے، خاص کر اگر سونے والا نو عمر اور الحز ہو۔ کلی نے آہستہ آہستہ کھلنا معشوق کی خواب آلود آنکھوں سے سیکھا ہے۔

(۲) نیند کھلنے کے بعد آنکھیں دیر تک بھاری اور نیم دار رہتی ہیں۔ یہ صورت بھی نو عمر لوگوں کے ساتھ زیادہ ہوتی ہے۔ کلی بھی دیر تک نیم دار رہتی ہے، پھر کھلتی ہے۔

(۳) معشوق کے آنکھ کھولنے کے انداز میں جو حسن ہے وہ کلی کے کھلنے میں نہیں۔ کلی نے کھلنے کا فن تیری نیم خواب آنکھوں سے نہیں سیکھا۔

(۴) معشوق کی آنکھیں ہمیشہ نیم خواب معلوم ہوتی ہیں (جیسا کہ نشے کے عالم میں اکثر ہوتا ہے)۔ کلی نے بھی معشوق کی آنکھوں میں یہ رنگ دیکھ کر نیم گفتہ رہنا سیکھ لیا۔ یعنی کلی نے جب سے معشوق کی آنکھوں کو نیم خواب دیکھا ہے، اس نے پوری طرح کھلنا چھوڑ کر صرف نیم گفتگی کا انداز اختیار کر لیا ہے۔ اس مفہوم کی رو سے شعر میں خیال بندی ہے، کیونکہ کلی کے ہمیشہ نیم گفتہ رہنے کی کوئی دلیل نہیں لائے ہیں، اگرچہ خیال خود دلچسپ ہے۔

۳۲۱/۳ اس شعر کا ابہام بہت پر لطف ہے۔ کوئی بھی بات واضح نہیں کی ہے، اس لئے اس کا مفہوم تقریباً لامحدود ہے۔ عشق میں کاموں کی نوعیت نہ بیان کر کے تمام امکانات قائم کر دیئے ہیں۔ یعنی عشق میں آوارگی رسوائی، جنون سے لے کر وصل معشوق تک ہر طرح کے کام ہمارے لئے موجود تھے، یا آسان تھے یا ممکن تھے، یا ہم پر بطور فرض عائد تھے۔ شتابی سے قارغ ہو جانے میں بھی وہی ابہام ہے۔ کیا اس کے معنی یہ ہیں کہ ہم نے ان کاموں کو بہت جلد اتمام تک پہنچا دیا۔ یا اس کے معنی ہیں: ہم نے ان کاموں کو ہی نظر انداز کیا اور عشق سے بہت جلد فراغت حاصل کر لی؟ پھر عشق سے فراغت حاصل کرنے کے کیا معنی ہیں؟ (۱) ترک عشق کر دیا۔ (۲) ترک حیات کر دیا۔ (۳) عشق تو قائم رکھا لیکن عشق کے کاموں سے کوئی سروکار نہ رکھا، بس ایک کونے میں پڑے رہے۔

واضح رہے کہ ”قارغ“ کے اصل معنی ہیں ”خالی“۔ لہذا اگر یہ معنی مد نظر ہوں تو مراد یہ نکلی کہ ہم نے اپنے دل کو ان کاموں کی خواہش، یا ضرورت یا مجبوری، سے خالی کر لیا۔ یا پھر یہ معنی بھی ہو سکتے ہیں کہ ہم نے اپنے کو عشق سے ہی خالی کر لیا۔ یا پھر یہ معنی بھی ہو سکتے ہیں کہ ہم نے اپنے کو عشق سے ہی خالی کر دیا، یعنی سارا عشق جلدی سے ختم کر لیا۔ یہ بھی ممکن ہے کہ دوسری مصروفیتوں سے بھر گئے اور عشق سے خود کو خالی کر لیا۔ غالب۔

غم زمانہ نے جھاڑی نشاط عشق کی مستی

وگر نہ ہم بھی اٹھاتے تھے لذت الم آگے

غالب کا شعر دلچسپ ہے، لیکن اس میں بات صاف کر دی ہے کہ غم زمانہ نے عشق کا نشہ ہرن کر دیا۔ میر کے شعر میں یہ بات بھی واضح نہیں کہ جلد قارغ ہونے کی وجہ کیا تھی؟ ایک وجہ تو ہم دیکھ ہی چکے ہیں کہ غم زمانہ ہو سکتی ہے۔ یا پھر یہ کہ عشق کے بوجھ سے جاں بردہ ہو سکے۔ معشوق کے ستم یا اس کی جلدائی سہ نہ سکے، وغیرہ۔ شعر کیا ہے ابہام کا طلسم ہے اور صحیح معنی میں دریدا (Derrida) کی طرح متن ہے کہ اس میں معنی کا کوئی ایک مرکز ہی نہیں۔ یا پھر اسے بافتن (Bakhtin) کے الفاظ میں کثیرالصوت (Polyphonic) کہئے کہ سب معنی بیک وقت موجود ہیں، اور کسی کو کسی پر فوقیت نہیں۔

دیوان دوم

رویفی

۴۲۲

میر دریا ہے سنے شعر زبانی اس کی
اللہ اللہ رے طبیعت کی روانی اس کی

بات کی طرز کو دیکھو تو کوئی جادو تھا
پر ملی خاک میں کیا سحر بیانی اس کی

کچھ لکھا ہے تجھے ہر برگ پاے رشک بہار
رقعہ واریں ہیں یہ اوراق خزانہ اس کی

۴۲۲/۱ اس غزل میں تیرہ شعر ہیں۔ اور ہر شعر کیفیت کا مرقع ہے، اس لئے انتخاب بہت مشکل تھا۔ اگر پوری غزل انتخاب میں رکھیں تو اس کی کیفیت، روانی اور اس کی افسانوی شدت، جو گوئے کی ”آلام ورتھ“ (Sorrow of Werther) یا کم تر درجے میں نیاز فتح پوری کی ”شہاب کی سرگزشت“ کی یاد دلاتی ہے، ان صفات کے ساتھ کچھ انصاف ممکن تھا۔ لیکن میر تو افسانہ بیان کرنے اور کیفیت پیدا کرنے میں اپنا ثانی یوں ہی نہیں رکھتے، لہذا میں نے بہت سوچ سمجھ کر تین شعرا ایسے نکالے ہیں جن میں کیفیت کے علاوہ اور خصوصیات بھی ہیں۔ ورنہ اس غزل میں اگر کوئی خرابی ہے تو

یہی کہ تیرہ کے تیرہ شعر کیفیت میں اس قدر غرق ہیں کہ پھر گرد و پیش کچھ نظر ہی نہیں آتا، اور لوگوں کو دھوکا ہوتا ہے کہ یہ سارے شعر براہ راست دل میں اترتے چلے جا رہے ہیں اور ان میں کوئی معافی یا پیچیدگی نہیں ہے۔

زیر بحث شعر میں ”طبیعت کی روانی“ کے دو معنی ہیں (۱) اشعار کی بکثرت آمد، اور (۲) خود ان اشعار کے آہنگ میں روانی۔ آہنگ میں روانی کے لئے دریا کا استعارہ ہم شاکر ناجی کے یہاں دیکھ چکے ہیں۔

روانی طبع کی دریا سنی کچھ کم نہیں ناجی
بھریں پانی ہم ایسی جو کوئی لاوے غزل کہہ کے

”دریا“ سے ”دریا دلی“ بھی مراد ہو سکتی ہے، یعنی میر اپنے اشعار سنانے، بلکہ لوگوں کو بخش دینے، میں بخل نہیں کرتا۔ پھر یہ بات بھی ٹھوڑی ہے کہ یہ شعر اس وقت کا ہے جب میر زندہ تھا۔ لہذا یہ ساری غزل میر کا مرثیہ نہیں ہے، جیسا بعض لوگوں نے سمجھا ہے۔ یہ بھی خیال رہے کہ شعر میں سننے سنانے کا تذکرہ ہے، پڑھنے کا نہیں۔ یعنی جس وقت کا ذکر ہے اس وقت شعر بڑی حد تک زبانی معاشرے (Oral Society) اور زبانی پن (Orality) کا کردار رکھتا تھا۔ اس پر قدرے مفصل بحث کے لئے ملاحظہ ہو جلد اول، دیباچہ، باب نجم۔ ایک نکتہ یہ بھی ہے کہ جب میر شعر سنانے پر آ جاتا ہے تو سنا تا ہی رہتا ہے، گویا دریا کا بند کھل گیا ہو۔ خواجہ عزیز الحسن فوری مجذوب کے بارے میں مشہور ہے کہ جب کبھی ان پر کیفیت طاری ہو جاتی تو مسجد سے گھر تک کے راستے میں شعر سنا تے سنا تے شام سے صبح کر دیتے۔ یہ مشہور شعر انھیں کا ہے۔

ہر تمنا دل سے رخصت ہوگئی
اب تو آجا اب تو غلوت ہوگئی

۴۲۲/۲ اس شعر میں المیہ محرومی اور صلاحیت کے رایگاں جانے کا احساس غیر معمولی ہے۔ معنی کی بھی کچھ تہیں موجود ہیں۔ مثلاً میر کی سحر بیانی کا خاک میں مل جانا کی باعث ہو سکتا ہے۔ (۱) میر خود زندہ ہے لیکن آفات زمانہ، غم معشوق، شاعرانہ صلاحیت کے زوال، وغیرہ کے باعث اس کی سحر بیانی (= شاعری) ختم ہوگئی۔ (۲) شعر تو میر اب بھی کہتا ہے لیکن کسی وجہ سے (یا مندرجہ بالا طرح کی

وجہوں سے کسی وجہ کے باعث) اب ان اشعار میں سحر بیانی باقی نہیں۔ (۳) اگر لفظ ”ملی“ پر زور دیں تو مفہوم یہ نکلتا ہے کہ کوئی خاص واقعہ ہوا (مثلاً معشوق کا سامنا) جس نے اس کی سحر بیانی خاک کر کے رکھ دی۔

مزید نکات ملاحظہ ہو۔ (۱) خاک میں ملنے اور ”سحر“ میں مناسبت ہے، کیونکہ یہ خیال عام ہے کہ جادوگر لوگ جس کو چاہیں جلا کر خاک کر سکتے ہیں۔ (۲) سحر بیانی خاک میں مل گئی، یعنی اب وہ خود نہیں ہے، اس کی شاعری اس کے ساتھ ختم ہو گئی۔ لیکن جو کچھ وہ کہہ گیا ہے وہ لوگوں کے پاس موجود ہے۔ شعر میں اس بات کا اشارہ نہیں کہ میر کا کلام مٹ گیا۔ (۳) سحر بیانی صفت تھی شعر پڑھنے کے انداز کی، جیسا کہ دیوان دوم ہی میں ہے۔

جادو کی پڑی پرچہ ایات تھا اس کا

منہ بکھے غزل پڑھتے عجب سحر بیاں تھا

یعنی سحر بیانی کا تعلق کلام کی نوعیت اور اس کی طرز ادا نگینی دونوں سے تھا۔ میر چلا گیا تو ادا نگینی چلی گئی۔ لیکن اس کے شعر باقی ہیں۔

اس بات پر بھی غور کریں کہ شعر میں ”بات کی طرز“ کا ذکر ہے، بات کی ”سپائی“، ”صدائق“، ”سماجی شعور“ وغیرہ کا نہیں، کیونکہ میر (اور ہمارے تمام کلاسیکی شعرا) خوب جانتے تھے کہ شعر کی روح اس کے طرز بیان میں ہے، اس کے نام نہاد ”فلسفیانہ“، ”تکیرانہ“، ”مصلحانہ“ وغیرہ پہلوؤں میں نہیں۔ مولانا حسرت موہانی نے غزل کے مضامین کو فاسقانہ، عارقانہ، وغیرہ میں تقسیم کر کے بڑا نقصان یہ پہنچایا کہ لوگوں نے سمجھ لیا کہ غزل کے اشعار کی خوبی خرابی کے بھی معیار یہی ہیں کہ ان میں مضمون کس طرز کے ہیں۔ پھر اگرچہ انھوں نے ”فاسقانہ“ مضامین کا دفاع کیا، لیکن یہ لفظ اخلاقی طور پر اس قدر منفی تاثرات کا حامل (Loaded) اور ناپسندیدہ معنی سے بھرا ہوا ہے کہ اسے مثبت تنقیدی اصطلاح کا درجہ کبھی حاصل نہ ہو سکا۔ کلاسیکی غزل میں مضمون کی خوبی کے معیار ضرور تھے، لیکن وہ فاسقانہ، عاشقانہ وغیرہ کی تقسیم پر مبنی نہ تھے۔ یہ تقسیم سراسر مصنوعی اور کلاسیکی قول و عمل کے خلاف ہے۔ پھر یہ بھی ہے (جیسا کہ ہم ان صفحات میں جگہ جگہ دیکھ چکے ہیں) کہ ایک ہی شعر فاسقانہ، عاشقانہ، عارقانہ، سب مضامین کا حامل بیک وقت ہو سکتا ہے۔

۳۲۲/۳ اس شعر میں معنی کا کوئی اشکال نہیں، لیکن اس میں ”رقعہ داریں“ (واؤ، نہ کہ دال، جیسا کہ بعض لوگوں، مثلاً کلب علی خاں نے فرض کیا ہے) بڑا پریشان کن لفظ ہے۔ ”رقعہ دار“ کے معنی پلٹیں اور وٹکن فوربس نے لکھے ہیں، ”لکھنے کے قائل کاغذ“، پلٹیں نے اسے مذکر بتایا ہے، وٹکن فوربس میں اس کی جنس مذکور نہیں۔ دیگر لغات اور برکاتی کی فرہنگ میں اس کا ذکر نہیں۔ ”اردو لغت، تاریخی اصول پر“ میں یہ ضرور درج ہے اور جس یہاں بھی ذکر ہے۔ لیکن معنی بالکل غلط لکھے ہیں، یعنی ”رقعہ لے جانے والا، نامہ بر“۔ یہ معنی میر سجاد کے اس شعر سے برآمد بھی نہیں ہوتے جسے ارباب ”لغت“ نے قاسم کے ”مجموعہ لغز“ کے حوالے سے نقل کیا ہے۔

آسمان ایک رقعہ دار نہیں

خط کے لکھے کو ہو بڑا کاغذ

”بہارِ غم“ میں معنی لکھے ہیں ”وہ کاغذ جس کے حاشیے پر بتیل بونے بنے ہوں، لیکن جس پر کچھ لکھا نہ ہو۔“ یہ معنی میر کے شعر سے مستقلاً نہیں ہوتے، لیکن سردار جعفری نے غالباً ”بہارِ غم“ کے نمونے پر معنی لکھے ہیں ”وہ کاغذ جس کے چاروں اور (= طرف) حاشیہ ہو۔“ یہ معنی بڑی حد تک کارآمد نہیں، کیونکہ برگ خزاں میں حاشیہ ہونا غیر ضروری بھی ہے اور مستبعد بھی۔ بظاہر یہی لگتا ہے کہ پلٹیں اور فوربس نے درست معنی لکھے ہیں، لیکن پلٹیں کو یہ خبر نہ تھی کہ میر نے ”رقعہ دار“ کو مونث بھی لکھا ہے۔

اب سوال یہ رہتا ہے کہ کیا ”رقعہ دار“ (دال سے) کوئی لفظ ہے، اور کیا کلب علی خاں فائق یہاں لفظ ”رقعہ دار“ پڑھنے میں حق بجانب ہیں؟ اس کا جواب یہ ہے کہ رقعہ دار ”کسی فارسی یا اردو لغت میں نہیں ملا۔ آسی، عباسی، نول کشوری ایڈیشن ۱۸۶۸ میں یہ لفظ صاف صاف ”رقعہ دار“ مع واؤ لکھا ہوا ہے، اور یہی صحیح بھی ہے۔

”ورق“ کے معنی چونکہ پتی / پتہ (Leaf) بھی ہوتے ہیں، اس لئے برگ خزاں دونوں معنی میں ”ورق“ ہے، یعنی کاغذ جس پر لکھا جائے، اور درخت کا پتہ۔ ”خزانہ“ کی مناسبت سے معشوق کو ”رنگ بہار“ کہنا بہت عمدہ ہے، ورنہ ”ماہ تمام“ وغیرہ کچھ کہتے تو وہ بات نہ پیدا ہوتی۔ اور اوراق خزانہ پر میر نے اپنی داستان حیات یا اپنی کاہش جاں رقم کی ہے، یعنی برگ خزاں کی زردی اور سرنگونی میر کی حالت کا استعارہ ہے۔ جیسا کہ میک جگ نے اپنے بارے میں کہا ہے:

I have lived long enough: my way of life

Is fallen into the sear, the yellow leaf;

(iv, iii, 22-23)

(ترجمہ)

میں بہت دن جی لیا۔ میری شاہراہ حیات

اب موسم برگ دریز میں ہے، زرد چٹوں میں ہے۔

میر کے شعر میں یہ نکتہ بہت خوب ہے کہ اوراق برگ پر میر نے معشوق کے نام کچھ لکھا ہے، یا معشوق کو ”کچھ“ لکھا ہے (یعنی اسے کئی ناموں اور خطابات سے یاد کیا ہے۔) دونوں صورتوں میں یہ میر کے پیغام ہیں، جو ممکن ہے اس نے آخری دنوں میں معشوق کو بھیجنے چاہے ہوں۔ اسی اعتبار سے یہ بات بھی بہت عمدہ ہے کہ میر نے زرد چٹوں کو اپنے پیغام کے لئے استعمال کیا۔ اس کے ایک معنی تو یہی ہیں کہ یہ پتے میر کا استعارہ ہیں۔ لیکن اگر یہ فرض کریں کہ ان پر واقعی کچھ لکھا ہے تو سوال اٹھتا ہے کہ یہ لکھنا کس طرح کا ہو سکتا ہے؟ ایک تو ظاہر ہے، یہ واقعی تحریر ہو سکتی ہے (جیسا کہ اوپر بیان ہوا۔) لیکن یہ بھی ہو سکتا ہے کہ ان اوراق خزانہ پر میر کے خون کی بوندیں یا آنسوؤں کے داغ ہوں۔ (عام مشاہدہ ہے کہ خشک پتے پر خون کا دھبہ دیر تک رہتا ہے۔) بہر صورت یہ بات ظاہر ہے کہ میر نے آوارہ گردی اور بے سروسامانی کے باعث کاندھ کی جگہ برگ خزانہ کو اپنے پیغام لکھنے کے لئے استعمال کیا۔ لہذا یہ بھی کہہ سکتے ہیں کہ میر کی سحر بیانی تو خاک میں ملی، لیکن اس نے اپنے دل کی بات کسی نہ کسی طرح معشوق تک پہنچنے کا انتظام کر ہی لیا۔ اس شعر میں بھی ایسے محرونی کا رنگ خوب ہے۔

میر نے لفظ ”رقعہ دار“ چند غزلوں کے بعد دیوان دوم ہی میں پھر باندھا ہے۔

کیا چھپا کچھ رہ گیا ہے مدعاے خط شوق

رقعہ دار اب اشک خوئیں سے تو افشانی ہوئی

بظاہر یہاں ”دار“ بمعنی ”طرح“ ہے، جیسے ”سیماب دار“، دیوانہ دار“ وغیرہ۔ اور ”رقعہ“ سے مطلب ہے وہ رقاعی کاغذ جو شاہی شتوں وغیرہ کے لئے استعمال ہوتا تھا۔ لیکن ”رقعہ دار“ بمعنی ”خط لکھنے کا کاغذ“ بھی

درست ہے اور اس معنی میں یہاں یہ لفظ پھر موٹ ہے۔ واقعی میر کی چالاک اور مناجی سب سے بڑھ کر ہے۔ پوری غزل بے حد شور انگیز بھی ہے۔

شعر زیر بحث سے ملتا جلتا مضمون میر نے یوں باندھا ہے۔

اگر وہ رشک بہار کبھی کہ رنگ اپنا بھی ہے اب ایسا

ورق خزاں میں جو زرد ہوں گے غم دل ان پر لکھا کریں گے

(دیوان چہارم)

”رشک بہار“ دونوں میں مشترک ہے، لیکن دیوان چہارم کے شعر میں مزید رعایتیں نہیں ہیں اور مضمون بھی ذرا قصع آمیز ہے، کہ زرد چٹوں پر غم دل لکھنا مشروط ہے اس بات پر کہ معشوق مجھ لے کہ مکتوب نگار کا بھی رنگ دیباہی زرد ہے۔ ظاہر ہے کہ دل کا حال لکھنے کے لئے ایسی کوئی شرط، اور خاص کردہ جو کنائے پر اہو، غیر ضروری ہے۔

۴۲۳

۱۱۴۵ کی سیر ہم نے سینہ بیکر فگار کی
اس تختے نے بھی اب کے قیامت بہار کی

مقدور تک تو ضبط کروں ہوں پہ کیا کروں
منہ سے نکل ہی جاتی ہے اک بات پیار کی

کیا جانوں چشم تر کے ادھر دل پہ کیا ہوا
کس کو خبر ہے میر سمندر کے پار کی

۴۲۳/۱ مطلع برائے بیت ہے۔ یہ مضمون میر، بلکہ اٹھارویں صدی کی شاعری میں عام ہے۔ کچھ تفصیل کے لئے ملاحظہ ہو ۳۶۰/۴۔ لیکن یہاں دونوں مصرعوں کی بندش بہت چست ہے۔ ”سینہ بیکر فگار“ بہت دلچسپ ہے، اور مصرع ثانی میں روزمرہ اور محاورہ، ”قیامت بہار کی“ نہایت عمدہ ہے۔ پھر لفظ ”تختہ“ بہت کارآمد ہے، کیونکہ سینے کو صندوق سے تشبیہ دیتے ہیں، جوتختوں سے بنتا ہے۔ پھر خود سینہ تختے کی طرح سخت اور تقریباً مسطح ہوتا ہے۔ دوسری طرف، پھولوں کی روش کو ”تختہ گل“ بھی کہتے ہیں، ”سیر“، ”سینہ“ اور ”سر“ میں چھینٹیں اور مراعات بھی خوب ہے۔ سودا نے بھی عمدہ کہا ہے۔

ابھی جو صحن چمن میں جا کر کواڑ چھاتی کے کھول دیجے
جگر کے داغوں کو عاشقوں کے لگے ہی دیئے حساب گلشن

۴۲۳/۲ مضمون نیا ہے اور معاملہ ہندی کا اعلیٰ نمونہ ہے۔ دونوں مصرعوں کی بندش نہایت چست

ہے۔ اور لطف یہ کہ مکمل بات ظاہر نہیں کی، کہ پیار کی بات منہ سے نکل جانے کا نتیجہ کیا ہوتا ہے؟ معشوق برہم ہو کر اپنے پاس سے اٹھا دیتا ہے، یا لوگ ہنس پڑتے ہیں، یا رقیب خفا ہوتے ہیں۔ ہر طرح کے امکان ہیں۔ مضمون کی خوبی اس بات میں ہے کہ پیار کی بات کہنے سے خود کو روکنا پڑتا ہے، پھر یہ پہلو بھی عمدہ ہے کہ ضبط ہوتا نہیں، اور دل کی بات زبان پر آ جاتی ہے۔ پورا مصرع ثانی اور خاص کر ”اک بات پیار کی“ روزمرہ کا عمدہ نمونہ ہے۔

اس شعر کی ایک خوبی یہ بھی ہے کہ میر یہاں بھی عشق کے تجربے کو روزانہ زندگی کے قریب لے آئے ہیں، اور عاشق ہماری آپ کی دنیا کا ایک کردار معلوم ہوتا ہے۔ دیوان چہارم میں بھی اس مضمون کو کہا ہے۔
ہر چند میں نے شوق کو پنہاں کیا دلے
اک آدھ حرف پیار کا منہ سے نکل گیا
دونوں ہی شعر خوب ہیں، لیکن زیر بحث شعر میں موجود صورت حال کا بیان ہونے کی وجہ سے معاملے کا فوری پن اور اس سے ہمارا ذاتی قرب بڑھ جاتا ہے۔

۴۲۳/۳ سمندر کی وسعت اور ذخاری پر مبنی پیکر ہم میر کے یہاں پہلے بھی دیکھ چکے ہیں۔ مثلاً ۴۰۶/۳، ۵۰۸/۵، ۲۸۳/۱، ۲۰۹/۲ اور ۵۳/۲ وغیرہ۔ سمندر کا احساس میر کی سائیکی میں کہیں بہت گہرائی سے جا گزیر رہا ہوگا، کیونکہ وہ تاجر سمندر کے غیر معمولی مضمون باندھا رکھے۔ دوسرے شعرا کے یہاں یہ بات نہیں۔ مثلاً یہ مضمون، کہ آنسوؤں کے ساتھ دل بھی بہہ گیا ہوگا، دوسرے شعرا نے جب باندھا ہے تو عموماً قافلے کے پیکر پر شعر کی بنا رکھی ہے۔ مثلاً۔

سراغ قافلہ اشک لیجے کیوں کر
گیا ہے دور نکل وہ دیار حرمیں سے

(معنی)

دل کا پتہ سرشک مسلسل سے پوچھئے
آخر وہ بے وطن بھی اسی کارواں میں تھا

(ظفر اقبال)

میر کے شعر میں خفیف سی ظرافت، یا بانگوں والی خوش دلی ہے، ایک طمانیت سی ہے کہ دل کھو گیا اچھا ہوا۔ چشم ترکو کنایہ سمندر کہا ہے، یہ بھی بہت عمدہ ہے۔ دونوں مصرعوں میں انشائیہ انداز نے مکالماتی اور ڈرامائی اسلوب کو تقویت پہنچائی ہے۔ سمندر بہت وسیع ہوتا ہے، اس کے پار کی بات کسی کو کیا معلوم؟ یہ مشاہدہ اور پیکر، شعر کو عام زندگی سے قریب لاتے ہیں۔ ظفر اقبال کے شعر میں میر جیسی خفیف اور بالواسطہ سی ظرافت اور طمانیت ہے۔ مصحفی کے شعر میں قافلہ اشک کا ذکر ہے، لیکن دل کے نکل جانے کا مضمون متحد ہے۔ مصحفی کے یہاں کیفیت کا دھور ہے۔ میر کے یہاں کیفیت کے ساتھ ساتھ تہ داری بھی ہے، اور متکلم اور شاعر کے درمیان فاصلے کے باعث کوئی غیر ضروری درد انگیزی اور pathos وغیرہ بالکل نہیں۔ معلوم ہوتا ہے کہ جان بوجھ کر لہجہ سپاٹ اور بظاہر بے رنگ رکھا ہے۔ یہ بھی نہیں کہا کہ آنکھیں سمندر کی طرح ہیں، یا ہوتی ہیں۔ بلکہ آنکھوں کو یوں سمندر کہا گیا ان کا دوسرا نام ہی سمندر ہے۔ اس طرح شعر میں دھور جذبات (emotional surplus) بالکل نہیں۔ بلکہ اگر دھور ہے تو قاری / سامع کے ذہن میں ہے۔ اس اعتبار سے یہ شعر شورا انگیز بھی نہیں رہتا ہے۔

آنکھوں کو دریا / سمندر بتانے کا مضمون جرأت کے یہاں بھی ہے، لیکن ان کے شعر میں متکلم کا تصنع اور خود مضمون کے دوسرے حصے میں (دریا پر بارغ) تکلف ہے۔ لہذا جرأت نے شعر اگرچہ بہت بنا کر کہا ہے، لیکن اس میں میر کے زیر بحث شعر جیسی ظرافت، کیفیت اور شورا انگیزی نہیں۔

بھلا کسی نے اگر نہ دیکھا ہو بارغ دریا میں تو یہ دیکھے
کہ کس حڑے سے ہر ایک کلزا جگر کا چشم پر آب میں ہے

۴۲۳

دل بند ہے ہمارا موج ہوائے گل سے
اب کے جنوں میں ہم نے زنجیر کیا نکالی

۴۲۳/۱ دل کے جتلائے قید و بند ہونے کا مضمون علی النقی کرہ نے خوب لکھا ہے۔

دست و پائے می تو اس زد بند اگر بردست و پاست
دائے بر جان گرفتارے کہ بندش بردل است
(اگر دست و پا بندھے ہوئے ہیں تو انھیں کاٹ سکتے
ہیں (کہ چھٹکارا ملے) لیکن افسوس اس قیدی کی
جان پر جس کا دل قید و بند میں ہے۔)

میر نے اس پر یہ اضافہ کیا کہ بہار کی ہوائ نے دل میں جنون کی امنگ پیدا کرنے کے بجائے دل کے لئے زنجیر کا کام کیا۔ مصرع ثانی کا انشائیہ انداز بہت ہی خوب ہے۔ مصرع اولیٰ میں ”ہوائے گل“ بمعنی ”پھول کی ہوا“ بھی ہے اور بمعنی ”پھول کی ہوس“ بھی ہے۔ اول الذکر معنی سے مراد ہوگی ”پھولوں کی کثرت“، گویا ہوا پھولوں سے بھر گئی ہو۔ واضح رہے کہ ”موج“ کے ایک معنی ”کثرت“ ہیں۔ اسی وجہ سے ”موج گل“، ”موج سبزہ“ وغیرہ بولتے ہیں۔ اور جب ”موج“ کا لفظ آیا تو ”ہوا“ (یعنی ”ہوائے گل“، پھر ”موج ہوائے گل“) بھی کہا جانے لگا۔ موج کی شکل زنجیر کی سی ہوتی ہے، اس لئے ہوائے گل کی موج کو زنجیر کہنا مناسب ہے۔

اب اس بات پر غور کرتے ہیں کہ موج ہوائے گل نے دل کے لئے زنجیر کا کام کیوں کیا؟
یہاں کئی امکانات ہیں۔ (۱) متکلم کا دل جنون اور کاروبار جنوں سے اس درجہ سرد ہو گیا ہے کہ جوش بہار اس کے لئے دلولہ انگیزی کے بجائے افسردگی کا سامان پیدا کرتا ہے۔ (ملاحظہ ہوں وہ امکانات جو ۳۰۰/۳)

پر مذکور ہیں۔) (۲) موج ہوائے گل میں خود ہی وہ جنوں انگیزی نہیں کہ اس سے وحشت کے انداز پیدا ہو سکیں۔ (۳) ”دل بند ہونا“ کے معنی ”بستہ خاطر“، ”انقباض طبع“ بھی لئے جاسکتے ہیں، غالب۔

دکھ جی کے پسند ہو گیا ہے غالب
دل رک رک کر بند ہو گیا ہے غالب
واللہ کہ شب کو نیند آتی ہی نہیں
سونا سو گند ہو گیا ہے غالب

اس صورت میں معنی یہ نکلے کہ موج بہار کو دیکھ کر ہمیں معشوق (یا جوانی کے دن، یا آغاز جنوں کا زمانہ وغیرہ) کی یاد آئی، جس کے باعث ہم دل بستہ ہو گئے، گویا زنجیر موج گل نے ہمارے دل کے لئے زنجیر کا کام کیا۔

”زنجیر نکالنا“ بمعنی ”زنجیر اتارنا“ بھی ممکن ہے، کیونکہ ”نکالنا“ کے ایک معنی ”الگ کرنا“ بھی ہیں، اور اسے لباس، زیور وغیرہ کے لئے بھی لاتے ہیں خاص کر اگر بدن یا عضو بدن کے ساتھ ذکر ہو۔ مثلاً ”گردن سے زنجیر نکال دی“، یا ”گھوڑے کی نگام نکال لو“ وغیرہ۔ (برکاتی کی فرہنگ میں ”نکالنا“ درج نہیں۔ ”ہوائے گل“ درج ہے، لیکن معنی کی جگہ سوالیہ نشان ہے، یعنی اس ترکیب کے معنی ان پر واضح نہ ہو سکے۔) اب معنی یہ بنے کہ میں نے موسم گل کے جوش میں لوہے کی زنجیر تو اتار ڈالی، لیکن اس سے حاصل کیا ہوا؟ میرا دل تو اس ہوا کی زنجیر نے مقبض کر دیا۔ گویا جو زنجیر ہم نے پاؤں سے نکالی تھی وہ ہمارے دل میں پڑ گئی۔ یعنی جب موسم گل آیا تو اس جوش میں، اور اس توقع کے ساتھ کہ اب خوب وحشت کا رنگ دکھائیں گے، ہم نے اپنی زنجیر اتار کر پھینک دی۔ لیکن اب کیا دیکھتے ہیں کہ ہمارا دل ہی بجھا ہوا ہے۔ وہ بات ہی نہیں ہے جس کی امید تھی۔ یعنی تیاری تو تھی جنوں کی، لیکن ہاتھ آئی افسردگی۔ ”کیا نکالی“ کے ایک معنی یہ بھی ممکن ہیں، کہ کیا اب کی بار جنوں میں ہم نے (بجائے سامان وحشت و جولانی) زنجیر نکال لی کہ ہمارا دل اس طرح رکا پڑا ہے؟ انشائیہ اسلوب کے باعث یہ سب معنی پیدا ہوئے ہیں۔ مؤخر الذکر معنی اس لئے لطف مزید کے حامل ہیں کہ ان میں طنز یہ تناؤ ہے۔ جنوں کے ہی باعث یہ (مجھوتہ نہ بے عقلی کی) حرکت ہوئی کہ ہم نے زنجیر نکال لی اور اسی میں بندھ گئے۔

دیوانے کے ساتھ زنجیر کا ہونا اس معنی میں بھی مناسب ہے کہ جنوں کے جوش میں اکثر

دیوانے اپنی زنجیریں لئے دیئے نکل کھڑے ہوتے تھے۔ یا یہ بھی ہوتا تھا کہ لوگ پہچان کے لئے دیوانے کو زنجیر پہنا دیتے تھے۔ چنانچہ داستان امیر حمزہ کی اکثر جلدوں میں دیوانہ اور زنجیر کو لازم و ملزوم دکھایا گیا ہے۔ مثلاً ”طلسم ہفت پیکر“ میں ہے:

یکا یک رستم نے دیکھا کہ صحرا سے زنجیروں کی آواز آئی۔ رستم نے
سراٹھا کے دیکھا ایک دیوانہ زنجیریں بلاتا ہوا آتا ہے۔ دیوانے نے
ایک چیخ ماری، چار سے (چہار صد) دیوانے زنجیریں ہلاتے ہوئے
آ کر جمع ہوئے۔ (طلسم ہفت پیکر جلد دوم، صفحہ ۵۳۳-۵۳۵
مصنفہ احمد حسین قمر۔)

”نکالنا“ بمعنی ”استعمال کے لئے، پہننے کے لئے باہر لانا، بکس یا الماری سے باہر لانا“ وغیرہ بھی ہو سکتا ہے۔ مثلاً ہم کہتے ہیں ”سردی آگئی ہے، اب گرم کپڑے نکالو“ وغیرہ۔ اب مراد یہ ہوئی کہ موسم گل کے آنے پر ہم (جنوں میں کام لینے کی غرض سے) اپنی زنجیر نکال لیا کرتے تھے، لیکن اس بار ہوائے گل کی موج نے (یعنی زنجیر ہوانے) ہمارا دل کھلانے اور گھٹکتے کرنے کے بجائے اسے بند کر دیا (یعنی ملول کر دیا)۔ گویا ہم نے اس بہار میں یہ عجیب طرح کی زنجیر نکالی، کہ وحشت اور شورش کے بجائے ہمارا دل بند ہے۔ یعنی بہار ہمارے لئے جنوں کی شوریدگی کے بجائے افسردگی لائی۔ ان معنی کی رو سے ”دل بند ہے“ میں ایہام ہے۔ یا پھر اسے استعارہ معکوس کہہ سکتے ہیں کہ مجاورے کو لغوی معنی میں استعمال کیا ہے۔

خوب شعر ہے۔ مزید ملاحظہ کریں ۱/۳۰۲، ۳۰۰/۱ اور ۳۷۹۔

۴۲۵

ہاتھ آتا جو تو تو کیا ہوتا
برسوں تک ہم نے خاک چھانی ہے

۴۲۵/۱ اس شعر کے لہجے میں اسی قسم کا، بلکہ شاید اس سے زیادہ دوہرا تہرا پن ہے، جیسا کہ ۳۷۸/۱ میں ہے۔ یہ بالکل واضح نہیں کیا کہ معشوق سے کیا توقع ہے اور خود سے کیا مطلوب ہے؟ مصرع اولیٰ کے حسب ذیل مطلب ہیں۔ (۱) تو اگر ہمارے ہاتھ آجاتا تو کیا خوب ہوتا! (۲) تو اگر ہمارے ہاتھ آجاتا تو تیرا کیا نقصان تھا؟ (۳) تو اگر ہمارے ہاتھ آجاتا تو بھی کیا ہوتا؟ (۴) تو اگر ہمارے ہاتھ آتا تو کیا چیز ہوتا! (۵) اب اس آخری معنی کے بھی دو معنی ہیں۔ مصرع ثانی میں خاک چھاننے کی بات ہے۔ پرانے زمانے میں سونے اور قیمتی پتھروں کی کان کنی کا طریقہ یہ تھا (ہندوستان میں بہت جگہ یہ اب بھی رائج ہے) کہ زمین اور پتھروں وغیرہ کو توڑ کر نہایت باریک چھلنی سے گزارتے تھے۔ لہذا ایک معنی یہ ہوئے کہ تو میرا یا سونا تھا۔ ہم نے برسوں خاک چھانی تھی، تو اگر ہاتھ لگ جاتا تو کیا بات تھی! دوسرے معنی یہ کہ برسوں کی آوارہ گردی میں محض خاک ہمارے ہاتھ لگی، اگر تو مل جاتا تو بھی تو شاید خاک ہی ہوتا۔

اب مصرع ثانی کو دیکھئے۔ (۱) ہم نے برسوں خاک چھانی تھی، اس سعی و مصوبت نے ہمیں بالکل بے کار کر دیا تھا۔ اس لئے اگر تو ہاتھ لگتا بھی تو ہم تجھ سے منتفع نہ ہو سکتے تھے۔ (۲) ہم نے برسوں خاک چھانی، (دوڑ دھوپ کی) لیکن تو نہ ملا۔ اب ہمارا آخری وقت ہے، ہم سوچتے ہیں کہ تو ہاتھ لگ بھی جاتا تو اب تجھ میں کیا لطف باقی رہا تھا کہ تجھے پا کر ہم خوش ہوتے؟ برس ہا برس تو ہم کو گذر گئے تھے، اب تو بھی وہ نہ رہ گیا ہوگا جو پہلے تھا۔ (۳) ہم نے برسوں تو خاک چھانی لیکن کیا معلوم یہ محض خاک چھانا (یعنی کارِ فضول) رہا ہو؟ اس کا کچھ نتیجہ تو نکلا نہیں۔ خدا معلوم ہم تیرے لئے دوڑ رہے تھے یا محض یوں ہی تنگ و دو کا انعام ہوتا کہ نہ ہوتا۔

شعر کا لہجہ اتنا سپاٹ، اور اس کی تہ میں اتنی چالاکیاں ہیں کہ کچھ معلوم نہیں ہوتا کہ مکالمہ جھوٹ بول رہا ہے، یا ہم کو بے وقوف بنا کر دل میں ہنس رہا ہے، یا واقعی رنجیدہ اور محزون ہے۔ جان ڈن بھی اپنے لہجے میں کئی رنگ پیدا کر لیتا تھا، لیکن اس کی فکر کے تانے بانے صاف نظر آتے تھے۔ یہاں تو صرف ہوا ہی میں جال بنا گیا ہے۔ لا جواب شعر ہے۔

اوپر جو مفہوم بیان کئے گئے ہیں ان میں سے ایک پر مبنی غالب کا قاری شعر ۲۵۲/۱ پر ملاحظہ کریں۔

۱۱۵۰ پیدا کہاں ہیں ایسے پراگندہ طبع لوگ
افسوس تم کو میر سے صحبت نہیں رہی

۴۲۶/۱ یہ شعر اپنی کیفیت کے لئے بجا طور پر مشہور ہے، اور اس کے لہجے کا وقار اور مخاطب کے تئیں شکم کا تحقیر آمیز لہجہ بھی بہت خوب ہیں۔ افسوس تم ان خوش نصیبوں، یا لائقوں میں سے نہیں ہو جن کا میر کے ساتھ اٹھنا بیٹھنا تھا۔ اگر تم اس سے ملے ہوتے تو قصص ایک ٹافلہ روزگار ہستی سے ملنے کا شرف حاصل ہوا ہوتا۔ اس میں دو کنائے بھی ہیں۔ ایک تو یہ کہ شکم کو میر سے شرف ملاقات حاصل تھا، اور دوسرا یہ کہ مخاطب کی شخصیت میں میر سے عدم ملاقات کی بنا پر کوئی کمی رہ گئی۔ یہ کنا یہ تو ہے ہی کہ اب میر اس دنیا میں، یا کم سے کم لوگوں کے درمیان نہیں۔ یہ بات مبہم چھوڑ دی ہے کہ شعر کس موقعے کا بیان کر رہا ہے۔ کیا کسی نے میر کے بارے میں پوچھا ہے، یا شاید دیوانگی اور پریشاں دماغی کے منوں، اور پریشاں طبع لوگوں کے طور طریقے زیر بحث ہیں۔ تب شکم ذرا ترحم آمیز مریبانہ انداز میں کہتا ہے کہ تم لوگ کیا جانو پراگندگی طبع کسے کہتے ہیں اور اب میر جیسے لوگ کہاں جن کو دیکھ کر تم سمجھ سکو۔ یہ بات تو ہم ہی لوگوں تک تھی کہ ہم میر کے صحبت یافتہ تھے۔

اب سوال یہ ہے کہ پراگندہ طبعی سے کیا مراد ہے اور اسے اس قدر استحسان کے ساتھ کیوں معرض گفتگو میں لایا گیا ہے؟ برکاتی کی فرہنگ اور ”اردو لغت، تاریخی اصول پر“ دونوں اس سے خالی ہیں (در حالے کہ موخر الذکر میں ”پراگندہ حال“ درج ہے۔) بہر حال، میر نے لفظ ”پراگندگی“ اس طرح استعمال کیا ہے۔

تھا دو دلا وصال میں بھی میں کہ ہجر میں

پانچوں حواس کی تو پراگندگی ہوئی

(دیوان ششم)

لہذا ”پراگندہ طبع“ وہ شخص ہوا جس کے مزاج میں قرار نہ ہو، جس کے حواس ہر وقت منتشر رہتے ہوں۔ یعنی یہ دیوانگی سے ذرا کم تر درجے کی منزل ہوئی۔ میر نے ایسے شخص کو ”ہنگامہ آرا دل فروش“ کہا ہے جو خود میں گم ہوا اور اس شدت ارتکاز کے باعث ہنگامہ آرا رہتا ہو، لیکن اسے کچھ خبر نہ ہوتی ہو کہ میں کیا کر رہا ہوں۔

کیسا خود گم سر کھیرے میر ہے بازار میں
ایسا اب پیدا نہیں ہنگامہ آرا دل فروش

(دیوان پنجم)

اس شعر میں بھی وہی بات ہے کہ اب میر جیسا ہنگامہ آرا نہ پیدا ہوگا۔ لیکن یہاں ہنگامہ آرائی اس باعث ہے کہ میر اپنے وجود میں مستغرق ہے، اور زیر بحث شعر میں غالباً ہنگامہ آرائی جو ہے وہ پریشاں طبعی اور پراگندگی حواس کے باعث ہے۔ بنیادی بات یہ ہے کہ وحشت اور ہنگامہ فروش چاہے از خود رفتگی کے باعث ہو، یا چاہے شدت ارتکاز کے باعث ہو، دیکھنے کے قابل شے ہے۔

دکھن پورب پچھتم سے لوگ آکر مجھ کو دیکھیں ہیں
حیف کہ پروا تم کو نہیں ہے مطلق میری صحبت کی

(دیوان سوم)

اس شعر میں وہ ڈرامائیت نہیں جو زیر بحث شعر میں اس وجہ سے پیدا ہو گئی ہے کہ خود میر موجود نہیں ہے اور کچھ لوگ اس کے بارے میں گفتگو کر رہے ہیں۔ بنیادی مضمون جنون کی تقدیر کا ہے، جس پر ہم ۳۰۴/۱ اور ۳۷۳/۱ میں بحث کر چکے ہیں۔ لیکن یہاں لہجے نے شعر کو کچھ کا کچھ کر دیا ہے۔ دیوان سوم میں ذرا بہت کر کے اچھا مضمون نکالا ہے۔

ہیں خوبیاں ہی خوبیاں وحشی طبیعت میر میں
پرائس کم ہم سے دلیل اب کے یہ سودا پر بھی ہے

۴۲۷

عشق میں ذلت ہوئی محنت ہوئی تہمت ہوئی
آخر آخر جان دی یاروں نے یہ صحبت ہوئی

کس اس بے دید کا تو متصل پڑتا تھا صبح
دن چڑھے کیا جانوں آئینے کی کیا صورت ہوئی

کیا کف دست ایک میداں تھا بیاباں عشق کا
جان سے جب اس میں گزرے تب ہمیں راحت ہوئی

ہم نہ کہتے تھے کہ نقش اس کا نہیں نقاش سہل
چاند سارا لگ گیا تب نیم رخ صورت ہوئی

کم کسو کو میر کی میت کی ہاتھ آئی نماز
نقش پر اس بے سر و پا کی بلا کثرت ہوئی

۱۱۵۵

۴۲۷/۱ انیس شعر کی غزل ہے، اور مطلع اس کا غالباً سب سے کمزور شعر ہے۔ پھر سمجھ لیجئے غزل کس
رہے کی ہوگی۔ اور مطلع بھی کچھ ایسا ہلکا نہیں۔ ”صحبت ہوئی“ کا فقرہ خوب ہے۔ ”یاروں“ کا ذکر کر کے
شعر میں داستانِ رنگ پیدا کر دیا ہے اور خود سے بھی فاصلہ کر دیا ہے تاکہ شعر میں جذباتیت اور پلچاپن نہ
ہو۔ ذلت، پھر محنت، پھر تہمت (تہمت بے جا کہ تمہارا عشق سچا نہیں) میں تدریج ہے۔ پھر تہمت کے بعد

مر جانا بچہ غیرت ہے، محض مبالغہ نہیں۔ میر نے لفظ ”صحبت“ کو روزمرہ کے تفاعل باہم (Intraction) کے
کے لئے اکثر استعمال کیا ہے، جیسا کہ ہم ابھی ۴۲۶/۱ میں دیکھ چکے ہیں۔ مزید ملاحظہ ہو ۳۳/۳۔
مطلع میں ہم قافیہ الفاظ کو جس طرح جمع کیا ہے اس کی ایک مثال اور ملاحظہ ہو۔

بے دل ہوئے بے دیں ہوئے بے قدر ہم ات گت ہوئے
بے کس ہوئے بے بس ہوئے بے کل ہوئے بے گت ہوئے

(دیوان چہارم)

یہاں ترصیع کے باعث ذور تو بہت ہے لیکن تدریج کا حسن نہیں۔

۴۲۷/۲ یہ شعر بھی ابہام کا کمال ہے۔ اس میں کئی طرح کے معنی بہ یک وقت سموئے ہوئے ہیں۔
سب سے پہلے تو ”بے دید“ کو دیکھئے۔ یہ فارسی میں نہیں ہے۔ فارسی میں ”بے دیدہ“ بمعنی ”اندھا“ اور
”بے دیدہ درو“ بمعنی ”بے حیا“ تو ہیں (”بہارِ غم“) اور اسٹانگاس میں ”بے دیدہ“ بمعنی ”احسان
ناشاس“ بھی ہے، لیکن ”بے دیدہ“ نہیں۔ وارتہ نے یہ ضرور لکھا ہے کہ ”بے“ بمعنی ”نا“ بھی آتا ہے۔
لہذا ممکن ہے میر نے ”بے دیدہ“ بمعنی ”نا دیدہ“ استعمال کیا ہو، بہر حال بہت سے اردو لغات بھی ”بے دیدہ“
سے خالی ہیں۔ جن لغات میں یہ درج بھی ہے ان میں اس کے معنی ”بے مروت“ (لہذا سنگ دل وغیرہ)
لکھے ہیں۔ مشکل یہ ہے کہ خود میر نے ”بے دیدہ“ ایک اور جگہ صاف صاف ”بے یسر“ کے معنی میں استعمال
کیا ہے۔

دیکھ اسے بے دید ہو آنکھوں نے کیا دیکھا بھلا
دل بھی بد کرتا ہے مجھ سے تو بھلا کرتا نہیں

(دیوان اول)

شعر زیر بحث میں ”بے دیدہ“ بمعنی ”اندھا“ غیر ممکن ہیں۔ ”بے دیدہ“ بمعنی ”بے مروت“ بھی بہت بعید از
قیاس معلوم ہوتے ہیں۔ اغلب ہے کہ یہاں اس کے معنی ”دکھائی نہ دینے والا“ ہوں۔ ایک معنی یہ بھی
ممکن ہیں کہ ”وہ جسے دیکھنا ممکن نہ ہو“ یا ”جس سے دیدہ نہ حاصل ہو سکتی ہو۔“ مثلاً ہم ”بے فیض“ بمعنی ”وہ
جس سے فیض نہ حاصل ہو سکتا ہو“ اور ”بے قابو“ بمعنی ”جس پر قابو نہ حاصل ہو سکتا ہو“ کہتے ہیں۔

اب پورے شعر کے معنی پر غور کریں۔ معشوق نظر نہیں آرہا ہے، لیکن اس کا عکس کسی آئینے میں صاف صاف اور برابر (متصل) پڑ رہا تھا۔ لیکن جب دن چڑھا تو وہ بات نہ رہی۔ خدا معلوم آئینے کی کیا صورت ہوئی کہ اب اس میں چہرہ معشوق منعکس نہیں۔ یہ بات اس قدر مبہم ہے کہ اس میں حسب ذیل نکات بآسانی نکلتے ہیں۔ لہذا امکانات کو فی الحال نظر انداز کرتے ہوئے مندرجہ ذیل پر غور کریں:

(۱) بے دید معشوق کا استعارہ خود سورج ہے۔ صبح کو سورج میں روشنی ہلکی ہوتی ہے۔ اس لئے اس کا عکس آئینے میں نظر آرہا تھا۔ جب سورج بلند ہوا اور روشنی تیز ہوئی تو پھر اس کا عکس دکھائی دینا بند ہو گیا، کیونکہ آئینے پر آنکھ ہی نہ ٹھہرتی تھی۔

(۲) آئینے سے مراد دل ہے۔ بے دید کے عکس سے مراد جلوۂ انوار الہی، اور صبح کا مطلب ہے اوائل عمر۔ شروع شروع میں ہمارا دل پاک اور حرم و ہوا سے خالی ہوتا ہے۔ لہذا عالم طفلی میں ہمارا دل جلوۂ انوار الہی کا گھر ہوتا ہے۔ لیکن عمر گزرنے کے ساتھ ساتھ قلب کی سیاہی بڑھتی جاتی ہے، اور جمال الہی کا انعکاس اس میں کم ہونے لگتا ہے۔ گویا بنیادی طور پر یہ ورڈ زور تھ کی مشہور Immortality Ode کا مضمون ہے، کہ بچپن میں خدا ہمارے نزدیک ہوتا ہے، اور عمر گزرنے کے ساتھ ساتھ ہم خدا سے دور ہوتے جاتے ہیں۔ چنانچہ اس نظم کے مشہور ترین مصرعے ہیں:

Not in entire forgetfulness.

And not in utter nakedness

But trailing clouds of glory do we come

From God, who is our home:

Heaven lies about us in our infancy!

Shades of the prison-house begin to close

Upon the growing boy

(ترجمہ)

نہ تو پوری پوری نسیان زدگی میں
اور نہ ہی بالکل عمریانی میں

بلکہ شکوہ اور ناموری کے بادلوں کے پیچھے پیچھے
ہم خدا کے یہاں سے آتے ہیں، خدا جو ہمارا وطن ہے،
بچپن کے دنوں میں آسمان اور جنت ہمارے آس پاس ہوتے ہیں
لیکن بڑے ہوتے ہوئے بچے کو زندان کی
پرچھائیاں حلقے میں لپٹا شروع کر دیتی ہیں۔
یعنی اس مضمون میں اسی قسم کا صوفیانہ اندوہ ہے جیسا ۱۰۲/۱ میں ہے۔

(۳) مشکل کوئی مصور ہے اور معشوق، جس کی تصویر وہ بنا رہا ہے وہ سامنے نہیں آتا، بلکہ آئینے میں خود کو دکھا دیتا ہے۔ (واضح رہے کہ آئینے میں منہ دکھانے سے پردہ برقرار رہتا تھا۔) صبح کے وقت جب روشنی نسبت کم تھی وہ چہرہ جو آئینے میں جلوہ لگتا تھا، صاف نظر آرہا تھا۔ دن چڑھنے کے ساتھ ساتھ نادیہ معشوق کے چہرے کی چمک بھی بڑھی اور آئینے کی قوت انعکاس کم ہو گئی، کیونکہ آئینے میں جلوہ ہی جلوہ بھر گیا۔ آئینے میں عکس دیکھ کر تصویر بنانے کا ذکر تاریخ کی کتابوں میں نہیں ملتا، لیکن اظہار ہے کہ بعض بیگمات جن کی تصویریں اصلی مانی جاتی ہیں (مثلاً نور جہاں یا ممتاز محل) ان کا عکس چند لمحوں کے لئے مصور کو آئینے میں دکھا دیا گیا ہوا اور پھر اس نے خاکے کی بنیاد پر تصویر مکمل کی ہو۔ اگر ایسا نہیں تھا تو صاحب کے حسب ذیل شعر کو بے معنی قرار دینا پڑے گا۔

مصور را کند بے دست و پا حسنه که شوخ افتد

نه شد نقشه درست از روی او آئینه بردارد

(وہ حسن جو شوخ ہوتا ہے، مصور کو بے دست و پا

کر دیتا ہے (شوخی کے باعث) اس کے چہرے

کا ایک بھی نقش صحیح نہیں بناتا اور آخر وہ آئینے کو اٹھا

لیتا ہے۔)

میر کے شعر میں بہر حال ایک اسرار ہے، اور کچھ تواجد (ecstasy) کی سی فضا ہے جو مولانا روم کی یاد دلاتی ہے۔ لیکن میر رعایت سے یہاں بھی نہیں چو کے ہیں۔ چنانچہ ”آئینہ“ اور ”مصور“ ہوتی ہیں ضلع کاربط ہے، اور عکس، دید، صبح، دن، آئینہ، صورت، ان میں مراعات النظیر ہے۔

۳۷۷/۳ مصرع اوٹی کا انشائیہ انداز، اور بیابان عشق کی ویرانی کے لئے کف دست کا پیکر، دونوں بہت خوب ہیں۔ پورے شعر کی ڈرامائی کیفیت اور یہ مضمون کہ عشق کے بیابان سے نہیں گزرے، بلکہ جان ہی سے گزر گئے بہت تازہ ہے۔ ”گزرے“ میں ایہام بھی ہے اور دشت عشق میں جان سے گزرنے میں یہ نکتہ بھی ہے کہ راحت اسی وقت ممکن تھی جب دشت عشق میں جان دیتے۔ اگر اس سے گزر جانے کے بعد طبعی موت مرتے تو کوئی بات نہ تھی۔ بیابان عشق کو کف دست کہنے میں ایک طنز یہ لطف بھی ہے کہ پہلی نظر میں گمان گزر سکتا ہے کہ بیابان عشق محض ایک ہتھیلی کے برابر تھا۔ خوب کہا ہے۔

۳۷۷/۴ جب کسی شعر میں بے ساختگی اور تمام الفاظ کی معنویت اپنے کمال پر ہو تو کہتے تھے کہ اس کی بندش حد محرتک پہنچ گئی ہے۔ شعر زیر بحث کے بارے میں یہی کہنا پڑتا ہے۔ پھر مضمون کا لطف ملاحظہ ہو، کہ معشوق کو چاند کا ٹکڑا بھی کہتے ہیں، اور یہاں عالم یہ ہے کہ اس کا نقش بنانے میں ”نقش“ بمعنی sculpture (بھی ہے) پورے کا پورا چاند خرچ ہو گیا لیکن صرف نیم رخ صورت (profile) بن سکی۔ نقاش سے طرہ یہ مخاطب بھی خوب ہے اور ”ہم نہ کہتے تھے“ میں مکالمے کا رنگ بہت عمدہ ہے۔ ”لگ گیا“ بمعنی ”استعمال ہو گیا، خرچ ہو گیا“ کی نزاکت لائق داد ہے۔

صاحب نے تجرید کے رنگ میں میر سے ڈراما شاہ مضمون خوب کہا ہے۔

دل روشن گہراں فلکی آب شدہ است

تا تو چوں دلبر سیمیں بدنے ساختہ اند

(آسمان کے اعلیٰ گہر حسینوں (= تاروں)

کا دل پانی ہو گیا جب تجھ سائیں بدن

معشوق بنایا گیا)

اس میں شک نہیں کہ صاحب نے بہت سجا کر اور مناسبتوں کا پورا لحاظ رکھتے ہوئے شعر کہا ہے۔ لیکن اس میں میر کی سی لطافت اور روزانہ زندگی کا مشاہدہ نہیں، کہ براہ راست چاند ہی کو معشوق کی شبیہ میں لگا دیا۔

۳۷۷/۵ ”بے سرو پا“ کی میت پر لوگوں کی کثرت ہونا عجب طنز یہ تاؤ رکھتا ہے۔ یہ مضمون بھی بالکل نیا

ہے کہ میر (= عاشق) کے جنازے میں اتنی بھیڑ تھی کہ بہت سے لوگوں کو نماز جنازہ تک نہ ملی۔ امام احمد ابن حنبل فرمایا کرتے تھے کہ بینسنا و بینکم الجنائز۔ یعنی ہمارے اور تمہارے درمیان جنازے ہیں۔ مراد امام یہ تھی کہ لوگوں کے حسب مراتب ان کے جنازے میں بھجوم ہوتا ہے۔ جس کے جنازے میں سب سے زیادہ بھجوم ہوتا ہے اس کا مرتبہ سب سے بلند ہوتا ہوگا۔ ممکن ہے امام احمد کا یہ قول میر کے بھی ذہن میں رہا ہو۔

”بے سرو پا“ کنایہ عاشق کو کہتے ہیں (”نور اللغات“) لیکن اس کے کئی معنی ہیں: (۱) بے سرو سامان (۲) سرا سیمہ و پریشان (۳) آوارہ (۴) بے بنیاد مہمل۔ آخری معنی کا یہاں اطلاق نہیں ہوتا۔ لیکن اور سب معنی زیر بحث شعر میں درست آتے ہیں۔ میر نے اس مضمون کو دیوان اول میں بھی کہا اور فارسی میں بھی دوبار کہا۔

(۱) زیادہ حد سے تھی تابوت میر پر کثرت
ہوا نہ وقت مساعد نماز کرنے کو

(۲) زبیں کہ بر سر تابوت میر کثرت شد
نہ داد دست بے را نماز میت او
(میر کے تابوت پر اس قدر کثرت ہوئی کہ بہتوں کو
اس کی نماز جنازہ پڑھنے کا موقع نہ ملا۔)

(۳) شد کشتہ میر و افسوس از کثرت غلائق
دستم نہ داد ہرگز بر نقش او نمازے
(میر مارا گیا اور افسوس کہ کثرت بھجوم کے باعث اس
کی لاش پر مجھے نماز پڑھنے کا موقع نہ ملا۔)

فارسی کے شعر حسب معمول ست ہیں۔ اردو شعر اچھا ہے، لیکن زیر بحث شعر میں مضمون زیادہ

توانا ہے۔

۴۲۸

بوکے کھلائے جاتے ہونز اکت ہائے رے
ہاتھ لگتے میلے ہوتے ہو لطافت ہائے رے

۴۲۸/۱ یہ شعر تعریف و تجزیہ سے مستغنی ہے۔ پھر بھی اتنا کہے بغیر نہیں رہا جاتا کہ نزاکت اور لطافت کو جس بے تکلفی سے ثابت کیا ہے وہاں تک نکھائی کی بھی پہنچ نہیں، دوسروں کا کیا سوال ہے؟ نکھائی کو معشوق کے حسن کی تصویر کشی اور تجریدی پیکروں پر مبنی باتوں کے ذریعہ جسمانی حسن کو بیان کرنے میں خاص درک تھا۔ "شیریں خسرو" میں شیریں کے فضل کا بیان نکھائی یوں کرتے ہیں۔

چو قصد چشمہ کرد آں چشمہ نور
فلک را آب در چشم آمد از دور
پرند آسماں گوں بر میاں زد
بہ شد در آب و آتش در جہاں زد
تن صافش کہ می غلطید در آب
چو غلطہ قاقے بر روے سنباب
چو بر فرق آب می انداخت از دست
فلک بر ماہ مروارید می بست

(جب اس چشمہ نور نے چشمے کا رخ کیا تو
آسمان کی آنکھیں دور ہی سے اتنی خیرہ
ہوئیں کہ ان میں پانی آگیا۔ اس نے

آسمانی رنگ کی روشنی چادر بدن پر لپٹی،
خود تو پانی کے اندر گئی اور دنیا میں آگ
لگادی۔ اس کا گورا بدن پانی پر اس طرح
لہرا رہا تھا جس طرح قلم (سفید سمور)
سنباب (سیاہ سمور) پر لہرا رہا ہے۔ جب وہ
اپنے ہاتھوں سے سر پر پانی ڈالتی تھی تو گویا
آسمان چاند کے اوپر موتی گوندھ رہا تھا۔

ظاہر ہے کہ جو لوگ کیٹس (Keats) کی حیاتیاتی (Sensuous) شاعری کے دلدادہ ہیں وہ اگر نکھائی کو پڑھتے تو انھیں معلوم ہوتا کہ یہ فن ہمارے یہاں بھی کس درجہ کمال کو پہنچا ہوا تھا۔ لیکن میر کے شعر زیر بحث میں معشوق کا حسن جس انسانی سطح پر ہم تک پہنچتا ہے وہ نکھائی سے بھی آگے کی چیز ہے، کیونکہ نکھائی کے یہاں روشنی کے پیکروں کی جھمک میں ہماری دوسری قوت ہائے حاسہ (خاص کر قوت لامسہ) متحرک نہیں ہوتیں۔ تیسرے شعر میں لامسہ کا کچھ امکان تھا، لیکن نکھائی نے رنگ اور حرکت (بدن کی fluidity) پر زیادہ زور دیا ہے۔ میر نے تمام حیات کو اس شعر میں برانگیخت کر دیا ہے، اور اس زبردست توازن کے ساتھ، کہ کوئی بھی حس کسی پر حاوی نہیں۔

(۱) خوشبو، بو کرنا = شامہ (۲) کھلانا = پھول = رنگینی = باصرہ (۳) پھول کی مثلی سطح اور بافت یا (texture) = لامسہ (۴) ہاتھ لگنا = لامسہ (۵) لطافت = ذائقہ (لطیف ذائقہ) (۶) سمعی = سسکی کی آواز = ہائے رے۔ یہ فقرہ خاص توجہ کا مستحق اس لئے بھی ہے کہ اس کے ذریعہ معاملے کا فوری پن عیاں ہوتا ہے، اور اس کا تاثر بے حد حیاتیاتی (sensuous) ہے، اگر ذرا سا بھی بیان کا توازن جکڑے تو ابتداء پیدا ہو جائے۔ موجودہ صورت میں تو یہ انشائیہ کا زور رکھتا ہے۔ ملاحظہ ہو ۳۴۰/۳۔

ہم جانتے ہیں کہ میر کو خوش حیاتی پیکر اور اس کے ذریعہ اشیا خاص کر انسان سے متعلق اشیا کا بیان کرنے پر جو قدرت تھی وہ غالب، اقبال، درد، سودا، مصطفیٰ کو بھی نہ تھی۔ صرف میر انہیں اس صفت میں میر کے قریب پہنچتے ہیں۔ لیکن زیر بحث شعر جیسا کلام تو میر کے یہاں بھی کم یاب ہے۔ اپنی طرح کا قلعی نشید المثال شعر ہے۔

۴۲۹

کرتا ہے کب سلوک وہ اہل نیاز سے
گفتار اس کی کبر سے رفتار تاز سے

خاموش رہ سکے نہ تو بڑھ کر بھی کچھ نہ کہہ
سر شمع کا کٹے ہے زبان دراز سے

یہ کیا کہ دشمنوں میں ہمیں سامنے لگے
کرتے کسو کو ذبح بھی تو امتیاز سے

شاید کہ آج رات کو تجھے سے کدے میں میر
کھیلے تھا ایک شمع بچہ مہر نماز سے

۱۱۶۰

۴۲۹/۱ مطلع کا مضمون کوئی خاص نہیں، ہاں لفظ ”سلوک“ یہاں خوب آیا ہے۔ مصرع ثانی کی بندش بھی چست ہے۔ لہذا اگرچہ مطلع ہے براے بیت، لیکن لطف سے بالکل عاری بھی نہیں۔

۴۲۹/۲ خاص سبک ہندی کا شعر ہے، کہ پہلے مصرعے میں دعویٰ یا فصاحت اور دوسرے میں دلیل یا مثال۔ اس طرز کا وہ شعر سب سے زیادہ کامیاب ہوتا ہے جس میں دعویٰ/فصاحت غیر معمولی ہو اور دلیل میں استعاراتی رنگ چوکھا ہو۔ مثلاً زیر بحث شعر میں فصاحت یہ ہے کہ بڑھ بڑھ کر باتیں نہ بناؤ۔ اس کے لئے شمع کی لو کے بھڑک اٹھنے اور بلند ہونے کا استعارہ اختیار کیا۔ (شمع کی لو کو زبان سے تشبیہ دیتے

ہیں۔) جب شمع کی لو بجھ گئی اور بلند ہوتی ہے تو اس کی وجہ عام طور پر یہ ہوتی ہے کہ اس کی جتنی ضرورت سے زیادہ جل اٹھتی ہے اور اس میں گل آ جاتا ہے۔ اس کا تدارک یہ ہے کہ گھٹکیر سے شمع کی جتنی کوکٹ کر چھوٹی کر دیتے ہیں۔ یہ استعارہ ہوا شمع کا سر کٹنے کا۔ اس طرح یہ بات ثابت ہوئی کہ نہ شمع کی زبان لمبی ہوتی (وہ بڑھ بڑھ کر بات نہ کرتی) اور نہ اس کا سر کٹتا۔ یہ بات بھی پر لطف ہے کہ زبان لمبی ہونے کا نتیجہ زبان قطع ہونا نہیں، بلکہ سر قطع ہونا ہے یعنی ”سے“ سے مراد ”کی وجہ سے“ ہے۔ مصرع ثانی کا صرف دعو بھی خوب ہے، کہ بادی النظر میں گمان ہوتا ہے کہ زبان دراز وہ آگ ہے جس سے شمع کا سر قلم ہوتا ہے۔ یہ گمان بے بنیاد بھی نہیں، کہ شمع کی لو کو تلواریں سے بھی تشبیہ دیتے ہیں۔ میر نے ان دونوں کا کنایہ ۲۹۵/۲ میں بھی خوب رکھا ہے۔ شمع اور تلواریں کے استعارے کو کلیم بھارنی نے بالکل نئے رنگ سے باندھا ہے۔

قلمت بروں نہ رفت دے از دیار ما
زخمی ز تیغ شمع قد شام تار ما
(ہمارے دیار سے ایک لمحے کے لئے
بھی تاریکی دور نہ ہوئی۔ ہماری تاریکی
شام تیغ شمع سے زخمی ہو کر وہیں کی وہیں
گر پڑی۔)

اس نازک خیالی کی داد دینا ظلم ہے، اور انصاف کی بات یہ ہے کہ میر کا شعر نازک خیالی سے عاری ہے۔ ہاں میر کا استعارہ اور تشبیل بہت خوبصورت ہیں اور اپنے رنگ میں لا جواب ہیں۔ ملاحظہ ہو ۸/۲۔

۴۲۹/۳ یہ مضمون بھی میر نے بار بار باندھا ہے، اور اس مضمون سے ان کا شغف عسکری اور سلیم احمد کے اس خیال کو ایک بار پھر معرض سوال میں لاتا ہے کہ میر اپنی خودی کو معشوق اور اہل دنیا کے سامنے رکھ دیتے ہیں، اس پر اصرار نہیں کرتے۔ یہاں عالم یہ ہے کہ ان کو سب کے ساتھ قتل ہونا بھی منظور نہیں۔ ۱۹۷/۳ پر حسب ذیل شعر ملاحظہ ہو۔

ہم دے ہیں جن کے خوں سے تری راہ سب ہے گل
مت کر خراب ہم کو تو اوروں میں سان کر

اب یہ اشعار دیکھیں۔

لوٹے ہیں خاک و خون میں غیروں کے ساتھ میر
ایسے تو نیم کشتہ کو ان میں نہ سامنے

(دیوان اول)

رکھنا تھا وقت قتل مرا امتیاز ہائے
سو خاک میں ملایا مجھے سب میں سان کر

(دیوان دوم)

آگے بچا کے نفع کو لاتے تھے تیغ و طشت
کرتے تھے یعنی خون تو اک امتیاز سے

(دیوان ششم)

سان مارا اور کشتوں میں مرے کشتے کو بھی
اس کشتہ لڑکے نے بے امتیازی خوب کی

(دیوان ششم)

یہ سب شعر ۱۹۷۷ء کی بحث میں درج ہیں، اور ان کے باوجود میں نے زیر بحث شعر کو لائق انتخاب سمجھا تو اس لئے کہ اس کے مضمون میں بعض باتیں ایسی ہیں جو محولہ بالا شعروں میں نہیں ہیں۔
(۱) معشوق اپنے شوق قتل یا جوش قتل میں دوست، دشمن، سچے عاشق اور اہل ہوس، میں امتیاز نہیں کرتا۔
(۲) منکلم کے ساتھ جو لوگ سامنے گئے وہ لامحالہ اس کے دشمن ہیں، گویا ان کے دشمن ہونے کے لئے یہی ثبوت کافی ہے کہ انھوں نے منکلم کو تنہا مرنے کی عزت سے محروم رکھا۔ (۳) زیر بحث شعر میں قتل کرنے کے لئے ”ذبح کرنے“ کا فقرہ استعمال کیا گیا ہے جو زیادہ پر قوت اور اشاراتی ہے۔ ”ذبح کرنے“ میں تیاری، ساز و سامان، مذبح کو زمین پر گرانا اس کے گلے پر چھری پھیرنے وغیرہ کے جو پیکری اشارے ہیں وہ قتل کرنے یا خون کرنے یا کشتہ کرنے میں نہیں۔ ”ذبح کرنے“ کا فقرہ صورت حال کو زیادہ سفاک اور فوری بنا دیتا ہے۔

انگریزی اثر کے تحت جب ہمارے یہاں عشق کی ”اخلاقیات“ بدلی تو اسی ہوس امتیاز کے

مضمون کو ہم حسرت موہانی کے یہاں یوں دیکھتے ہیں۔

ترے ستم سے میں خوش ہوں کہ غالباً یوں ہی
مجھے وہ شامل ارباب امتیاز کرے

غور کیجئے، کہاں خاک و خون میں ساننا اور کہاں ستم کا دھڑ بٹنا۔ اس کے خلاف وہ شاعر جو انگریزی اثر سے نسبتاً محفوظ رہے تھے، مثلاً داغ، ان کے یہاں لفظ ”ساننا“ اور محاورہ ”ہاتھوں کو خون میں ساننا“ بے تکلفی سے نظم ہوا ہے۔

چھوٹے گی حشر تک نہ یہ مہندی لگی ہوئی
تم ہاتھ میرے خون میں کیوں سامنے نہیں

داغ کے شعر میں طنز کی کئی جہات ہیں، جب کہ حسرت موہانی کا شعر بالکل سپاٹ اور بے تہ ہے۔ میر کے شعر میں دونوں مصرعے انشائیہ ہیں اور ”کرتے کو کو ذبح“ میں ایک گھریلو بے تکلفی ہے جو شعر کو واقعیت کے نزدیک لاتی ہے۔

۳۲۹/۴ اس شعر میں جو خوش طبعی، افسانویت اور محاکات ہے اس کا جواب مشکل ہے۔ ”مہر نماز“ مٹی کی تکیہ ہوتی ہے جسے شیعہ حضرات مجدد گاہ کے طور پر استعمال کرتے ہیں اسے ”مہر مجدد“ بھی کہتے ہیں۔ مٹی کی تکیہ پر مجدد کرنے کا عمل استعاراتی اور نشانیاتی (Semiotic) امکانات سے بھرا ہوا ہے، لہذا فارسی والوں نے اسے اکثر استعمال کیا ہے، اور بڑی خوبی سے۔ بعض شعر جو ”بہارِ نجم“ میں درج ہیں حسب ذیل ہیں۔

از قبلہ سازی خم ابروے ساقیاں
مہر نماز طاقتیاں داغ بادہ شد

(ظہوری)

(ساقیوں کے خم ابرو کو قبلہ بنانے کا نتیجہ یہ
ہوا کہ ساقی کے اطاعت گزاروں کے
لئے داغ شراب نے مہر نماز کی حیثیت
اختیار کر لی۔)

ظہوری کے یہاں مضمون میں جدت ہے اور اس کا شعر اعلیٰ درجے کی خیال بندی کا نمونہ ہے۔ لیکن شعر میں برجستگی اور روانی کم ہے، بلکہ ایک طرح کی آورد (strain) کا احساس ہوتا ہے۔ (ویسے، یہ ظہوری کی عام صفت ہے۔) محمد قلی سلیم کہتا ہے۔

وجود خاکی ما مہر سجدہ ملک است
بحیر تم کہ دریں مشت گل چہ دیدہ خدا
(ہمارا وجود خاکی، فرشتوں کے لئے مہر
نماز ہے۔ میں حیرت میں ہوں کہ خدا نے
اس مٹھی بھر خاک میں کیا دیکھا؟)

یہاں طباطبائی تو ہے، اور وجود خاکی کو مشت گل، پھر اس مشت گل کو فرشتوں کی مہر نماز کہنا بہت عمدہ ہے۔ لیکن مضمون کی بنیاد کم زور ہے، کیونکہ روایتوں میں ہے کہ اللہ نے حضرت آدمؑ کی پیشانی میں نور محمدی رکھا تھا اور اسی باعث فرشتے آدمؑ کے سجدہ گزار کئے گئے تھے۔ لہذا مصرع ثانی کا استفسار بے معنی ہے۔ خود میر نے فارسی میں کہا ہے۔

در شیرہ خانہ میر مگر بود شب کہ صبح
دیدم بہ دست مرغ پچہ مہر نماز را
(شاید میر رات بھر شراب خانے میں تھا
کہ میں نے صبح کو ایک مرغ پچہ کے ہاتھ
میں مہر نماز دیکھی۔)

اسی مضمون کو میر نے دوبارہ کوئی تیس تیس برس بعد یوں کہا۔

شاید شراب خانے میں شب کو رہے تھے میر
کھیلے تھا ایک مرغ پچہ مہر نماز سے

(دیوان ششم)

یہاں اور شعر زیر بحث میں مصرع ثانی مشترک ہے۔ مصرع اولیٰ زیر بحث شعر میں ذرا بہتر ہے کیونکہ ”آج رات کو تھے“ میں ”شب کو رہے تھے“ کے مقابلے میں روزمرہ کا لطف زیادہ ہے۔ بنیادی خوبی جو

میر کے تینوں شعروں کو ظہوری و سلیم میں بھی ممتاز کرتی ہے، وہ میر کی برجستگی، بندش کی چستی اور مضمون کی خوش طبعی ہے (جس میں طنز کی بھی ہلکی سی آمیزش ہے۔) مرغ پچہ کا مضمون لانا، اور پھر اسے مہر نماز سے کھیلتا ہوا دکھانا، طباطبائی کا کمال ہے اور شاید ان سب سے بڑھ کر شعر کا سادہ لہجہ ہے جس میں بظاہر کسی قسم کی رائے زنی نہیں، صرف براہ راست بیان رو داد یا بیان (Narration) ہے۔ نہ تعجب ہے، نہ طنز، نہ بظلمیں بجانے کا سا انداز۔ کسی جذباتی حاشیے کے بغیر بس ایک بات بیان کر دی ہے۔ گویا میر کے لئے شراب خانے میں رات گزارنا، اور مہر نماز ساتھ لے جانا، پھر نشے یا غماز کی شدت کے باعث مہر نماز وہیں چھوڑ جانا، یہ سب معمولہ باتیں ہیں۔ ان باتوں پر واقعیت کا حاشیہ یہ لگایا کہ مرغ پچہ کو مہر نماز سے کھیلتا ہوا دکھایا۔ اس میں یہ کنایہ بھی رکھ دیا کہ مرغ پچہ کو مہر نماز سے واقفیت نہیں، وہ اسے کھیل کی چیز سمجھتا ہے۔ اور یہ کنایہ تو ہے ہی کہ میر پابند شراب بھی ہے اور پابند نماز بھی۔ عجب پر لطف شعر ہے۔

بھری آنکھیں کسو کی پونچھے جو آستیں رکھتے
ہوئی شرمندگی کیا کیا ہمیں اس دست خالی سے

۴۳۰/۱ دونوں مصرعوں میں جدت مضمون اور کنائے کی فراوانی ہے۔ پہلے مصرعے میں بالکنایہ خود کو عریاں تن بتایا، کہ ہمارے شانہ و بازو آستین سے خالی ہیں۔ یعنی ہمارا لباس (بوجہ فقر و بے سروسامانی، یا بوجہ وحشت و دیوانگی) تار تار ہو چکا ہے۔ آنکھوں کو ”بھری“ کہنا ان کے پرہیز ہونے کا کنایہ ہے اور آنکھوں کا پرہیز ہونا کنایہ ہے درد مندی اور رنجیدگی اور رنجوری کا۔ پھر بے آستین کے ہاتھ کو خالی کہا، حالاں کہ ”ہاتھ خالی ہونا“ سے مراد ہوتی ہے ”دولت کا نہ ہونا، زر کا نہ ہونا۔“ لہذا اس میں کنایہ اس بات کا رکھا کہ ہم جیسوں کے لئے آستین رکھنا ہی بڑی تو نگری ہے۔ پھر، اس تو نگری سے کام کیا لیتے؟ یہ نہیں کہ اپنے لئے کچھ سامان مہیا کرتے، بلکہ یہ کہ کسی درد مند کی بھیگی ہوئی آنکھ کو آنسوؤں سے پاک کرتے۔ ظاہر ہے کہ جب آستین سے آنسو پاک کرنے کی تمنا ہو رہی ہے تو یہ کنایہ موجود ہی ہے کہ نہ دامن ہے نہ گریبان، اور رومال یا بنی پاک ہونے کا تو سوال ہی نہیں اٹھتا۔

ان سب سے بڑھ کر یہ مضمون ہے کہ اپنی بے سروسامانی اور عریانی پر رنج نہیں، بلکہ اس بات کا رنج ہے کہ آستین نہ ہونے کے باعث ہم کسی کے آنسو خشک کرنے سے قاصر رہے اور ہمیں شرمندگی اٹھانی پڑی کہ ہم اس قابل بھی نہیں۔ میرزا رفیع واعظ نے خوب کہا ہے۔

بہ زمیں برد فرو خجلت محتاجانم
بے زری کرد بہ من انچہ بہ قاروں زر کرد
(محتاجوں کے سامنے شرمندگی نے مجھے
زمین میں گاڑ دیا۔ غریبی نے میرے

ساتھ وہ کیا جو دولت نے قاروں کے
ساتھ کیا۔)

اس شعر کی چمک دیک اپنی جگہ، لیکن میر کے یہاں خالی آستین کو خالی ہاتھ بیان کرنا، اور میر کے کنائے، یہ ایسے عناصر ہیں جن کی بنا پر میرزا واعظ کا شعر میر کے سامنے دب جاتا ہے۔ پھر میر کے دونوں مصرعوں میں انشائیہ، ڈرامائی اسلوب مستزاد ہے۔

جناب سردار جعفری نے اس شعر پر یوں اظہار خیال کیا ہے کہ یہ اس کیفیت کا شعر ہے ”جہاں وصل کی لذت درد و غم کے اتھاہ سمندر میں ڈوب جاتی ہے اور عاشق کی مفلسی اور مظلومی کی غمازی کرتی ہے۔“ یہ بات واضح نہیں ہوئی کہ اسے وصل کا شعر کیونکر کہہ سکتے ہیں؟ اگر یہ فرض کیا جائے کہ ”بھری آنکھیں کسو“ سے معشوق کی ڈبڈبائی ہوئی آنکھیں مراد ہیں (یہ قطعی قرین قیاس نہیں) تو پھر بھی ”عاشق کی مفلسی اور مظلومی“ کا یہاں کیا محل ہے؟ دراصل کسی بھی متن کو اگر پہلے سے طے شدہ مفروضات کی روشنی میں پڑھیں تو غلط نتائج کا برآمد ہونا لازمی ہے۔

تا توانی سے اگر مجھ میں نہیں ہے جی تو کیا
عشق جو چاہے تو مردے سے بھی اپنا کام لے

۴۳۱/۱ عشق کی توصیف میں دو بہت عمدہ شعر ۳۹۳/۴ اور ۳۹۳/۵ پر گزر چکے ہیں۔ لیکن یہاں مصرع ثانی میں دنیا ہی نرالی ہے۔ عشق کی قوت پر اتنا زبردست اعتماد بڑے بڑے صوفیوں کو بھی ہو سکتا ہے۔ پھر مضمون کی یہ ندرت اور خوبی کہ عشق کے کچھ اپنے مقاصد ہیں جن کے لئے وہ انسانوں کو استعمال کرتا ہے۔ اس طرح عشق بڑے سے بڑے آدرش اور عظیم سے عظیم مقصد سے بھی بڑی چیز ثابت ہوتا ہے۔ اس شعر کی رو سے تو عشق ہی وہ قوت ہے جو کائنات اور تاریخ میں تصرف کر کے اپنی مرضی پوری کرتا ہے۔ اس کے لئے مردہ زندہ سب برابر ہیں۔

یہ بات بھی غور کے قابل ہے کہ مصرع اولیٰ میں تا توانی کے باعث جان کی جس کا ہش کا ذکر ہے، وہ بھی غالباً عشق ہی کی پرداخت ہے۔ یعنی عشق نے پہلے تو شکلم کو صید زبوں بنایا، اس کی قوت سلب کر لی، اسے تقریباً مردہ بنا ڈالا، پھر بھی اپنا اعتماد اور اپنا جادو شکلم پر قائم رکھا کہ میں اب بھی عشق کے کام کا ہوں۔ دوسرے مصرعے کی برجستگی اور پورے شعر میں بندش کی چستی کا جواب اگر کچھ ممکن ہے تو اس والہانہ استقبال و اعتماد میں ہے جس سے دوسرا مصرع عبارت ہے۔ زبردست شور انگیز شعر ہے۔ ”جی ہوتا“ بھی ”جان ہوتا“ بھی بہت خوب استعمال کیا ہے، ورنہ ”دم“، ”جان“ وغیرہ بھی کہہ سکتے تھے۔ ”جی“ میں ”جان“ کے علاوہ ”ہمت“ اور ”طاقت“ کا بھی اشارہ موجود ہے۔

رنگ گل و بوے گل ہوتے ہیں ہوا دونوں
کیا قافلہ جاتا ہے جو تو بھی چلا چاہے

۴۳۲/۱ یہ شعر بجا طور پر مشہور ہے۔ اس میں کیفیت کی شدت کے باعث معنی کی نہ نظر انداز ہو جاتی ہے۔ لیکن بعض لوگ اس شعر کو کچھ اس انداز سے پیش کرتے ہیں گویا میر نے اس سے اچھا شعر کہا ہی نہیں۔ حالانکہ ظاہر ہے میر کے خزینے میں اس سے بھی آب دار جواہر ہیں۔ یوں بھی، یہ مضمون میر نے طرح طرح کہا ہے۔

عالم میں آب و گل کا ٹھہراؤ کس طرح ہو
گر خاک ہے اڑے ہے در آب ہے رواں ہے
(دیوان اول)

قابو خزاں سے ضعف کا گلشن میں بن گیا
دوش ہوا پہ رنگ گل و یاقین گیا
(دیوان اول)

انتا کے یہاں بھی اس سے مشابہ مضمون ہے۔

جوں موج ہوا اپنا تھا ہوش بھی اڑنے پر
اے نکبت گل تو نے کیوں اتنی شتابی کی
درو نے بھی انتا کی طرح تنگاہ کے لہجے میں کہا ہے۔

ٹھہر جا تک بات کی بات اے صبا
کوئی دم میں ہم بھی ہوتے ہیں ہوا

الغلب ہے کہ یہ ان سب اشعار پر بیدل کا حوالہ قائم ہوتا ہو۔

ہر کچا نکبت گل پیرہن رنگ درید
نیست پوشیدہ کہ از خود سفرے می خواهد

(جہاں کہیں بھی پھول کی خوشبو نے رنگ
کا پیرا ہن بھاڑ کر منہ نکالا، یہ بات کھل
گئی کہ اب وہ اپنے آپ سے سفر کرنے
والی ہے۔)

ان اشعار کے باوجود میر کا زیر بحث شعر دھندلاتا نہیں۔ اور یہ خود اہم بات ہے۔ ایسا
مضمون جو ذرا غیر معمولی ہو اور جس پر کئی بار طبع آزمائی کی گئی ہو، اگر نئے ڈھنگ سے بندھ جائے تو
شاعر کے لئے مایہ افتخار ہوتا ہے۔ زیر بحث شعر میں مصرع اولیٰ کے دو معنی ہیں۔ (۱) رنگ گل اور
بوسے گل دونوں کی بساط محض ہوا کی سی ہے، کہ ابھی ہیں، ابھی نہیں۔ (۲) رنگ گل اور بوسے گل دونوں
غائب ہو رہے ہیں، چمن سے جانے والے ہیں۔ مصرع ثانی میں انشائیہ اسلوب کی وجہ سے ڈرامائی
رنگ پیدا ہو گیا ہے، اور اس سے بڑھ کر خطاب کا کمال اور مخاطب کو ترغیب ہے کہ ایسے قافلے کے
ساتھ تم بھی چلے چلو تو کیا بات ہے۔ ”جو تو بھی چلا چاہے“ کا ابہام عجب لطف رکھتا ہے۔ اس کے ایک
معنی یہ بھی ممکن ہیں کہ اگر تم بھی چلے چلو تو یہ قافلہ بہت عمدہ بن جائے۔ ایک معنی یہ بھی ممکن ہیں کہ یہ
قافلہ تو جا ہی رہا ہے، تم بھی چلے جاؤ (یعنی تم بھی اس قافلہ کو چلے جاؤ)۔ ایک معنی یہ بھی ممکن ہیں کہ
ایسے قافلے کے چلے جانے کے بعد تمھاری کیا ضرورت، یا تمھاری کیا حیثیت؟ تم بھی چلے جاؤ۔ غرض
کہ اس فقرے کے باعث مصرعے کے معنی سیما بدار کہیں ٹھہرتے ہی نہیں۔ لیکن اس کا زیریں متن
یہی معلوم ہوتا ہے کہ جب رنگ گل اور بوسے گل جیسی چیزیں چلی جاتی ہیں، بلکہ بہت کم ٹھہرتی ہیں، تو
تمھارے ٹھہرنے کا بھلا کیا جواز ہو سکتا ہے؟ تم جب تک اس دنیا میں رہو گے، تمھارا وجود ایک غیر
ضروری باری رہے گا۔

بیدل، درد اور انشا کے شعر جو میں نے نقل کئے ہیں، مضمون کے اس پہلو سے عاری ہیں کہ

انسان کا وجود اس زمین پر غیر ضروری باری طرح ہے اور وہ یہاں سے جس قدر جلد چلا جائے اتنا ہی اچھا
ہے۔ مزید ملاحظہ ہو ۳/۱۲۳۲ اور ۱/۳۸۸۔ دیوان دوم ہی میں میر نے اس مضمون کو تعجب اور تاسف کے
لہجے میں کہا ہے۔

کیا رنگ و بو و باد محراب ہیں گرم راہ
کیا ہے جو اس چمن میں ہے ایسی چلا چلی

۴۴۳

اس آفتاب حسن کے ہم داغ شرم ہیں
ایسے ظہور پر بھی وہ منہ کو چھپا رہے

۴۴۳/۱ یہ مضمون عام ہے کہ اللہ کا جلوہ ہر طرف ہے، لیکن وہ خود کہیں نظر نہیں آتا۔ اچل داس نے کیا اچھا کہا ہے۔

عیدیم سچ جا از جلوہ ایں بے نشان خالی
ز سنش شش جہت لبریز و جایش ہم چناں خالی
(میں نے اس بے نشان کے جلوے سے کوئی بھی جگہ
خالی نہ پائی۔ شش جہت اس کے حسن سے لبریز ہے
اور اس کی جگہ پھر بھی خالی ہے۔)

میر نے اس بات کو ترقی دے کر شرم کی بات سچ میں ڈال دی، گویا جلوہ حق میں بھی انداز معشوقانہ ہے اور اگر انسان کو اس دنیا میں لقاے ربانی حاصل نہیں تو اس کی وجہ ”شرم“ ہے۔ چونکہ اللہ تعالیٰ کو غیرت کی صفت سے بھی متصف کرتے ہیں، اس لئے یہ مضمون قطعاً مناسب بھی نہیں۔ مصرع ثانی میں لفظ ”ظہور“ بہت مناسب ہے، کیونکہ یہ اللہ تعالیٰ کے لئے بھی آتا ہے اور اس کے لغوی معنی بھی درست ہیں۔ ”ایسے ظہور“ میں بظاہر عجز بیان ہے لیکن دراصل یہاں میر کا وہ مخصوص انداز ہے کہ وہ بظاہر خود کو کچھ کہنے سے عاری قرار دیتے ہیں اور اس طرح سب کچھ کہہ دیتے ہیں۔ ”آفتاب حسن“ خود بہت خوبصورت ترکیب ہے، اور اس کی مناسبت سے ”داغ“ بھی عمدہ ہے، کیونکہ آفتاب میں داغ فرض کرتے ہیں۔ ان کو (Sun Spots) کہا جاتا ہے اور قدیم ماہرین ہیئت بھی اس بات سے واقف تھے کہ آفتاب میں دھبے ہیں اور یہ بھی ہے کہ بہت سی چیزیں ایسی ہیں جن پر دھوپ میں داغ یا دھبہ پڑ جاتا ہے۔ یہ مضمون بھی

خوب ہے کہ ہم اس ادائے شرم سے داغ داغ ہیں کہ اس کا ظہور ہر طرف دیکھتے ہیں لیکن اسے نہیں دیکھتے۔ مولانا روم کہتے ہیں۔

اے دوست بدوستی قرینم ترا
ہر جا کہ قدم نمی زمینم ترا
در مذہب عاشقی روا کے باشد
عالم بہ تو تعلیم و نہ تعلیم ترا
(اے دوست ہم دوستی کے تعلق کی بنا
پر تجھ سے قربت رکھتے ہیں۔ تو جہاں
جہاں قدم رکھے ہم وہاں مثل زمین
ہیں۔ لیکن مذہب عاشقی میں یہ کب
روا ہے کہ ہم دنیا کو تو تیرے ذریعہ
دیکھیں، لیکن تجھے نہ دیکھیں۔)

میر کے شعر میں بھی مولانا روم کی رباعی جیسی کیفیت ہے۔ بلکہ میر کا شعر مناسبتوں کے اعتبار سے زیادہ ٹھوس ہے۔ آفتاب کی مناسبت سے ”داغ“ کا ذکر ہم نے اوپر کیا ہے۔ ”ظہور“ کی مناسبت پورے مضمون سے ظاہر ہے۔ پھر، آفتاب کی روشنی سب کو نظر آتی ہے، لیکن خود سورج پر کسی کی آنکھ نہیں ٹھہرتی۔ اس طرح بھی یہ بات درست بنتی ہے کہ ظہور کے اس جوش و ہجوم کے باوجود اس کا منہ چھپا رہتا ہے۔ مولانا روم کی رباعی میں استدلال اور مناسبت سے زیادہ عاشق کی محویت اور آفتاب وجود مطلق کے ساتھ نیاز اور لگاؤ کی بات ہے۔ میر کے شعر میں بھی آفتاب وجود مطلق کے ساتھ لگاؤ ہے، لیکن اسے استدلال سطح پر پیش کیا گیا ہے۔ رومی کا کلام ایرانی طرز کا ہے اور میر کا شعر سبک ہندی کی طرز کا۔ شورا انگیز دونوں ہی ہیں۔

۴۴۴

۱۱۶۵ کل کہتے ہیں اس ہستی میں میر جی مشتاقانہ ہوئے
تجھ سے کیا ہی جان کے دشمن وے بھی محبت رکھتے تھے

۴۴۴/۱ اس شعر میں بھی کیفیت کے دہانے میر کی اسلوبیاتی چالاکیوں کو چھپایا ہے۔ حسب ذیل باتوں پر غور کریں:

(۱) ”مشتاقانہ“ کے دو مفہوم ہیں۔ ایک تو یہ کہ ”عالم مشتاقی میں“ اور دوسرا یہ کہ ”موت کے مشتاق ہو کر۔“ یعنی پہلے معنی کی رو سے عشق کی کیفیت کا ذکر ہے اور دوسرے معنی کی رو سے موت کے اشتیاق کا ذکر ہے۔

(۲) ”کل کہتے ہیں میر جی موئے“ اور ”اس ہستی میں“، یہ فقرے شعر کو روزمرہ زندگی سے قریب لاتے ہیں۔

(۳) ان باتوں میں کتنا یہ اس بات کا بھی ہے کہ میر کوئی مجہول شخص نہ تھا۔ بلکہ غالباً اپنے عشق و عاشقی کے باعث خاصا معروف و مشہور تھا، ورنہ پوری ہستی میں اس کی موت کا چرچا نہ ہوتا۔

(۴) میر کو معشوق سے محبت تھی اور وہ اپنی جان کا دشمن تھا، یہ تضاد خوب ہے۔ یعنی کسی کا عاشق ہونا اور اپنی جان کا دشمن ہونا، دونوں ایک ہی بات ہیں۔

(۵) ”جان کے دشمن“ خطاب یہ بھی ہو سکتا ہے۔ یعنی معشوق کو مخاطب کر کے کہا ہے کہ ”اے جان کے دشمن، تجھ سے میر جی کو کس قدر محبت تھی!“

(۶) متکلم اور مخاطب، اور پھر ہستی کے لوگ، جو میر کی موت پر رائے زنی کر رہے ہیں، ان کرداروں کے باعث شعر کی دنیا بہت بھری پری اور ”انسانی“ (= افسانوی) معلوم ہوتی ہے۔

(۷) اپنی جان کا دشمن ہونا اور معشوق سے محبت رکھنا، یہ تضاد اور توازن خوب ہے۔

۴۴۵

سنئے تھے کہ جاتی ہے ترے دیکھنے سے جاں
اب جان چلی جاتی ہے ہم دیکھتے ہیں ہائے

۴۴۵/۱ ”ہائے“ کی ردیف کو اس طرح نبھانا کہ جذباتیت کی بے وقاری نہ آنے پائے اور وہ بات کہہ بھی دی جائے جس پر ”ہائے“ کہنا ضروری تھا، آسان نہ تھا۔ غالب نے بھی ایک قاری غزل میں اسی بحر میں ”ہائے“ کی ردیف کو خوب نبھایا ہے۔

سر چشمہ خونت ز دل تابہ زباں ہائے
دارم سخنے با تو و گفتن نہ توانا ہائے

(ترجے کے لئے ملاحظہ ہو ۲۶۲/۳) ممکن ہے غالب نے میر کی دیکھا دیکھی یہ ردیف اختیار کی ہو۔ میر کے شعر میں حسب معمول لفظی اور معنوی چالاکیاں ہیں۔ سب سے پہلے تو یہ مضمون ہی انوکھا ہے کہ معشوق کو دیکھ کر جان نکل جاتی ہے۔ جلوہ معشوق کے سامنے لگا ہیں خیرہ ہو جانا، یا پھر بے ہوش ہو جانا، تو عام ہے۔ یہاں معشوق پر نگاہ پڑتے ہی جان جانے کا مضمون ہے، لہذا متکلم کا جذبہ عشق اس قدر شدید ہے کہ اسے اس بات کا یقین ہے کہ معشوق کو دیکھا نہیں اور جان نکلی نہیں۔ لیکن اس مضمون کو وسعت دے کر اور ”دیکھتے ہیں“ کو کثیر المفہوم بنا کر میر نے بات کو کہیں سے کہیں پہنچا دیا ہے۔

(۱) معشوق کا دیدار نہیں ہوا اور متکلم اپنی آنکھوں سے دیکھ رہا ہے کہ اس کی جان جا رہی ہے۔
(جیسا کہ بعض لوگوں کے ساتھ ہوتا ہے کہ وہ محسوس کرتے ہیں کہ اب ناگوں کی جان گئی، اب سینے کی جان گئی، اب گردن کی جان گئی، وغیرہ۔)

(۲) ”ہم دیکھتے ہیں“ بمعنی ”اب یہ ہونے ہی والا ہے۔“ ”دیکھنا“ بمعنی ”مستقبل میں

واقع ہونا“ اردو کا خاص روزمرہ ہے۔ مثلاً ”میں دیکھ رہا ہوں کہ اب یہ دیوار گرنے ہی والی ہے۔“ لہذا اب معنی ہوئے کہ تجھ کو دیکھ کر جان، جان آفریں کو سپرد کرنے کا موقع ہی نہ ملا۔ اب چند ہی لمحوں میں میری جان جانے والی ہے۔ اور میں تجھے بغیر دیکھے ہی مر جاؤں گا۔

(۳) یہ بات سچ نکلی کہ تجھے دیکھنے سے جان جاتی ہے۔ اب ہم تجھے دیکھ رہے ہیں اور ہماری جان بھی جا رہی ہے۔ اس کے پھر دو معنی ہیں۔ ایک تو یہ کہ جان واقعی اس لئے نکلی ہے کہ معشوق سامنے ہے۔ دوسرا مفہوم یہ کہ تیرا سامنا اس وقت ہوا جب میرا وقت آخر ہے۔

آنکھریوں کو اس کی خاطر خواہ کیوں کر دیکھئے
سو طرف جب دیکھ لیجے تب تک ادھر دیکھئے

۴۳۶/۱ معاملہ بندی کا دلچسپ اور نہایت نازک شعر ہے، لیکن اس کی اصل خوبی (یا اہمیت) اس بات میں ہے کہ معشوق کی طرف آنکھیں بھر کر دیکھنے کی بات ہو رہی ہے۔ اس کا پورا چہرہ یا سراپا دیکھنے کا کوئی ذکر نہیں۔ معلوم ہوتا ہے میر کے زمانے میں بھی اس قسم کے برقعے کا رواج تھا جس میں چہرہ چھپا رہتا ہے لیکن آنکھیں نظر آتی ہیں اور جسے ہم لوگ ماڈرن برقعہ سمجھتے ہیں۔ یا پھر ممکن ہے معشوق کی آنکھوں میں آنکھیں ڈالنے کا معاملہ ہو۔ اغلب یہ ہے کہ اسی برقعے کی بات ہو جس کا ذکر اوپر ہوا۔ معشوق شاید بازار میں یا دوکان پر ہے اور حکلم اس کے قریب ہی ہے۔ لیکن اسے معلوم ہے (یا اس کے دل میں چور ہے) کہ معشوق کی آنکھوں میں آنکھیں ڈال کر دیکھوں گا تو سب لوگ متوجہ ہو جائیں گے۔ لہذا وہ بہت احتیاط اور حزم سے کام لیتا ہے اور اسی وقت معشوق کی طرف دیکھتا ہے جب اس کے خیال میں کوئی اس کی طرف متوجہ نہیں۔ ایک پوری تہذیب، اور اس تہذیب میں عشق کے ایک خاص پہلو کے پورے رکھ رکھاؤ کی تصویر اس شعر میں آگئی ہے۔ یہ ظاہر نہیں کیا کہ خود معشوق کا کیا رد عمل اس پورے معاملے میں ہے۔ ممکن ہے اسے بھی حکلم میں دلچسپی ہو اور وہ چاہتا ہو کہ حکلم اس کی طرف دیکھے اور ان کی آنکھیں چار ہوں۔

عرصہ ہوا احتشام صاحب مرحوم نے مجھے یہ شعر سنایا تھا کہ اس زمانے میں میر سے بہت منسوب کیا جا رہا تھا۔

دیکھ لیتا ہے وہ پہلے چار سو اچھی طرح
چپکے سے پھر پوچھتا ہے میر تو اچھی طرح

اکبر حیدری کا کہنا ہے کہ اثر لکھنوی مرحوم نے اسے میر سے منسوب کیا ہے، لیکن یہ شعر میر کا ہے نہیں۔ ظاہر ہے کہ شعر میر کا نہیں ہے۔ لیکن ممکن ہے زیر بحث شعر کی طرح کے اشعار کے نمونے پر اثر صاحب والا فرضی شعر کسی نے بنالیا ہو۔ پورے شعر میں معاطے کی ڈرامائیت بہر حال بہت خوب ہے اور احتشام صاحب مرحوم اسے پڑھتے بھی بہت خوب تھے۔ غفرلہم۔

۴۳۷

کچھ بات ہے کہ گل ترے رنگیں وہاں سا ہے
یا رنگ لالہ شوخ ترے رنگ پاں سا ہے

کیا جانے کہ چھاتی جٹے ہے کہ داغ دل
اک آگ سی لگی ہے کہیں کچھ دھواں سا ہے

جو ہے سو اپنے فکر خروبار میں ہے یاں ۱۱۷۰
سارا جہان راہ میں اک کارواں سا ہے

۴۳۷/۱ بظاہر اس شعر میں کچھ نہیں، لیکن ذرا غور کریں تو معنی اور اسلوب کی کئی خوبیاں ہاتھ آتی ہیں۔ انشائیہ انداز کے باعث پورا شعر استفہامیہ بھی ہے اور استفہام انکاری بھی ہے۔ (۱) آج کیا بات ہے کہ جس کے باعث گل نے تیری دہن کی رنگینی اور لالہ نے تیرے پان کا رنگ اختیار کر لیا ہے؟ (۲) یہ کون سی بات ہے کہ گل کو تیرے رنگیں دہن اور لالے کو تیرے رنگ پان کی طرح شوخ کہا جائے؟ (۳) کوئی تو بات ہوگی کہ گل نے تیرے دہن کی سی رنگینی اور لالے نے تیرے رنگ پان کی سی شوخی اختیار کر رکھی ہے۔ یعنی یہ معاملہ خالی از علت نہیں۔

”رنگ پاں“ کی ترکیب بھی دلچسپ ہے۔ خان آرزو نے لکھا ہے کہ جب فارسی + عربی، فارسی + ترکی کو مضاف مضاف الیہ کر کے فارسی زبان کی وسعت میں اضافہ ہوا ہے اور ہور ہا ہے، تو فارسی، عربی، ترکی + ہندی کو مضاف، مضاف الیہ کر کے اردو میں اضافہ کیوں نہ کیا جائے؟ لیکن براہ ہمارے ”استادوں“ کا کہ انھوں نے اسے تقریباً بند کر کے چھوڑا۔ تاخ تک نے ”رنگ پاں“ لکھا ہے۔ ملاحظہ

۳۳۷/۲ یہ شعر سارے مشہدی کا تقریباً ترجمہ ہے۔

من نمی دامن که دل می سوزد از غم یا جگر
آتش افتاد است در جاک و دودے می کند
(مجھے نہیں معلوم کہ غم کے باعث دل جل رہا ہے
کہ جگر۔ کہیں آگ لگی ہے اور کچھ دھواں اٹھ
رہا ہے۔)

مضمون تو سارے نے یقیناً حاصل کیا، لیکن نبھانہ پائے۔ دوسرا مصرع بہت خوب ہے لیکن مصرع اولیٰ میں ”من نمی دامن“ اور ”از غم“ دونوں بالکل غیر ضروری ہیں۔ سارے کے برخلاف میر کے شعر میں بندش بہت چست ہے۔ ایک لفظ بھی زائد نہیں، اور مصرع اولیٰ میں خبریہ کے بجائے انشائیہ اسلوب اختیار کر کے میر نے ڈرامائیت حاصل کر لی۔ مصرع ثانی اس ڈرامائی فضا میں اضافہ کرتا ہے، کیونکہ ”کچھ دھواں سا ہے“ اور ”اک آگ سی لگی ہے“ میں جو بات ہے وہ ”آتش افتاد است“ اور ”دودے می کند“ کے براہ راست بیان میں نہیں۔ پھر میر کے مصرع ثانی میں ”کہیں“ کا لفظ دونوں طرف جاتا ہے۔ ”کہیں اک آگ سی لگی ہے“ یا ”کہیں کچھ دھواں سا ہے۔“ اس کے برخلاف سارے کے شعر میں لفظ ”جاکے“ صرف آتش افتاد است کی طرف جاتا ہے۔ لہذا میر کے شعر میں فن کاری زیادہ ہے۔ اس سے مشابہ مضمون کے لئے ۳۸۶/۱ ملاحظہ ہو۔ ایک نکتہ یہ بھی ہے کہ میر نے ”داغ دل“ اور ”چھاتی“ کے جملے کی بات کی ہے۔ اس کے برخلاف سارے کے شعر میں ”دل“ اور ”جگر“ کے جملے کا ذکر ہے۔ ظاہر ہے کہ ”داغ دل“ اور ”چھاتی“ میں عمدہ مناسبت ہے، اور جملے کے بھی مضمون سے داغ کو زیادہ مناسبت ہے بہ نسبت جگر کے۔ مزید یہ کہ ہمارے یہاں ”چھاتی“ بمعنی ”سینہ“ اور بمعنی ”دل“ دونوں ہیں۔ موخر الذکر معنی میں ”چھاتی“ کو ”دل“ کے مجاز سرسل کے طور پر برتتے ہیں۔ یعنی ظرف (چھاتی) بول کر مظهر (دل) مراد لیتے ہیں۔

فانی نے حسب معمول مضمون کی سطح پرست کر کے عجب سنائی لہجہ میں کہا ہے۔

پیکاں کے بھی ٹکڑے ہیں رفو کے بھی ٹانگے
سینے میں دھواں خیر سے اٹھتا ہے کدھر سے

فانی اور ان کے معاصرین میں وہی کمی تھی جو ہم فیض کے یہاں اور نمایاں انداز میں دیکھتے ہیں، کہ ان میں شخصیت کا وہ سخت مغز (Hard core) نہ تھا جس کے باعث کلام میں صلابت پیدا ہوتی ہے۔ میر کا معاملہ یہ ہے کہ ان کے ”درد انگیز“ اشعار میں بھی ایک توانائی سی ہوتی ہے جسے کسی اور اصطلاح کے نہ ہونے کے باعث میں سخت مغز (Hard core) کہتا ہوں۔ فانی اور یگانہ میں یہ مغز (Core) پھر بھی ایک ذرا سا موجود ہے (حالانکہ میرا شبہ ہے کہ یگانہ کی اکثر محض یا زیادہ تر، اور پری ہے اور ایک طرح کے احساس عدم تحفظ (Insecurity) کا پردہ ہے۔) میر اور غالب، درد اور اقبال وغیرہ کبھی بھی اپنی طور پر کمزور، یا نفسیاتی طور پر غیر محفوظ (Insecure) نہیں معلوم ہوتے۔ فیض، حسرت، فراق، جگر وغیرہ میں نفسیاتی عدم تحفظ (Insecurity) کا یہ عیب بہت ہے۔ فانی کا بھی یہی حال ہے، ورنہ وہ محولہ بالا قسم کے شعر نہ کہتے۔ ہاں یہ ہے کہ فانی اور یگانہ سخت مغز (Hard core) کے معاملے میں اپنے معاصروں، اور فیض وغیرہ سے بہت بہتر ہیں۔ ایک بات یہ ہے کہ اگر شاعر خود اتنا خود شناس ہو کہ وہ جانتا ہو کہ میں نفسیاتی طور پر غیر محفوظ (Insecure) ہوں، اور پھر وہ اس شعور کو اپنی شاعری میں استعمال کرے تو معاملہ دیگر ہو جاتا ہے۔ فانی، فیض وغیرہ بے چارے اتنے خود شناس نہ تھے۔ ایسی خود شناسی تو ظفر اقبال کو ہی ودیعت ہوئی ہے۔ میر کے تشنیل کی وسعت اور بیکری کی واقعیت دیکھنا ہو تو مندرجہ ذیل شعر بھی ملاحظہ کریں۔

محبت نے شاید کہ دی دل کو آگ
دھواں سا ہے کچھ اس نگر کی طرف

(دیوان اول)

دل کے لئے شہر اور بستی کا استعارہ میر نے اکثر استعمال کیا ہے، لیکن اس شعر میں دل کی دوری کا جو کتنا یہ ہے وہ عظیم الشان حسن کا حامل ہے۔ میر پر انتقار حسین اور ناصر کاظمی کی گفتگو کے لئے اس شعر کا مصرع ثانی عنوان کے طور پر رکھا گیا ہے۔ یہ گفتگو میر شناسی کے لئے تقریباً اتنی ہی اہم ہے جتنا میر پر خود ناصر کاظمی کا مضمون۔ لیکن میر جس طرح معمولی الفاظ کو کثیر المعنی بنا دیتے ہیں اس کا ذکر ان لوگوں کے یہاں نہیں ہے۔

۳۳۷/۳ یہ شعر غزل کی صورت بنانے کے لئے رکھا گیا ہے، لیکن لطف سے یکسر خالی بھی نہیں۔ دنیا کے مال و اسباب کو ”خرو باز“ (= گدھا، یعنی بار برداری کا جانور، اور اس پر لدنے والا سامان) کہنا طنز یہ استحقار کا اچھا نمونہ ہے۔ پھر استعارہ در استعارہ یہ کہ مال و اسباب خود استعارہ ہے دنیا کے تمام کاروبار کا، جس میں اعمال و اقوال سب شامل ہیں ”خرو باز“ کے اعتبار سے ”کارواں“ بھی بہت عمدہ ہے۔ آخری بات یہ کہ یہ منطق بہت تازہ ہے کہ لوگ عام طور پر دنیا کو سرائے فانی کہتے ہیں اور انسانوں کو مسافر، اور وہ اس بنا پر کہ دنیا میں کسی کو دوام نہیں۔ لیکن یہاں میر نے دنیا (اہل دنیا) کو اس بنا پر کارواں کہا ہے کہ سب لوگ اپنے اپنے مال و متاع کو لادنے اور لے جانے میں مست ہیں۔

۳۳۸

دل بے تاب آفت ہے بلا ہے
جگر سب کھا گیا اب کیا رہا ہے

کوئی ہے دل کھینچے جاتے ہیں اودھر
فضولی ہے تجسس یہ کہ کیا ہے فضولی = غیر ضروری

جگہ افسوس کی ہے بعد چندے
ابھی تو دل ہمارا بھی بجا ہے

۳۳۸/۱ مطلع برائے بیت ہے، لیکن یہ مضمون خالی از لطف نہیں کہ دل کو خون ہو جانے کے لئے حرید خون کی ضرورت تھی۔ وہ اس نے جگر سے حاصل کیا اور اس طرح دل نے جگر ہی کو تباہ کر ڈالا۔

۳۳۸/۲ قصہ حاتم طائی میں کوہ ندا کا ذکر آتا ہے کہ اس سے آواز آتی تھی ”یا اشی! یا اشی!“ اور جس کے بھی کان میں یہ آواز پڑتی تھی وہ بس اسی طرف چل پڑتا تھا اور دنیا کے ہر کام کو چھوڑ دیتا تھا۔ اس شعر میں وہی کیفیت ہے کہ کسی طرف ہر ایک کا دل کھینچا جاتا ہے، کسی کو نہیں معلوم کہ اس طرف کیا ہے۔ اس پر طرہ یہ کہ متکلم کہتا ہے اس بات کی کھوج کرنے کی فکر کرنا بھی فضول ہے کہ وہ شے کون سی یا کیا ہے جو سب کے دلوں کو کھینچتی ہے۔ سو امی بھوپتہ رائے تنغم نے تو یہاں تک کہہ دیا تھا۔

آں کہ پاک از فطرت ما و شہاست
نیست گر گویند اورا ہم رواست

(وہ جو ”میں“ اور ”تم“ کی فطرت سے

پاک ہے۔ اگر اسے ”نہیں ہے“ کہیں تو

بھی روا ہے۔)

یعنی ذات حق بے چوں، بے چگونہ اور بے کیف ہے۔ (بعض صوفیا کا بھی یہی مسلک ہے۔) میر کہتے ہیں کہ بس اتنا کافی ہے کہ کوئی ہے، یا اس بات کا خیال ہے کہ کوئی ہے۔ جو چیز اہم ہے وہ کششِ عشق ہے جو ہر شخص کو کھینچنے لگے جاتی ہے۔ اسی خیال کو دیوانِ دوم ہی میں دوبار پھر کہا ہے۔

(۱) کیا کہیں دل کچھ کھینچے جاتے ہیں اور ہر گھڑی

کام ہم بے طاقتوں کو عشقِ زور آور سے ہے

(۲) دل کھینچے جاتے ہیں اسی کی اور

سارے عالم کی وہ تمنا ہے

پہلا شعر تو ایسا ہے کہ ہزاروں غزلیں اس پر شمار ہوں۔ حافظ نے بھی غیر معمولی شعر کہا ہے۔

کس عداوت کہ منزل کہ مقصود کجاست

ایں قدر ہست کہ بانگِ جر سے می آید

(کسی کو یہ نہ معلوم ہو سکا کہ منزل مقصود

کہاں ہے؟ بس اتنا ہے کہ جس کی آواز

آئے چلی جاتی ہے۔)

میر کے زیر بحث شعر پر حافظ کا پر تو ضرور ہے۔ لیکن میر کے یہاں ایک غیر معمولی ملاحظہ ہے، انسانی صورت حال کی بے چارگی پر عجب انداز سے تفاخر ہے، کہ اس کی فکر ہم نہیں کرتے کہ کوئی ہے بھی کہ نہیں، اور اگر وہ ہے تو کیا ہے؟ ہم تو بس چلے جاتے ہیں۔ دل کا کھینچنا زیادہ اہم ہے، دل کہ ہر کھینچ رہا ہے، یہ بات اہم نہیں۔

۳۳۸/۳ اس شعر میں شکستِ غرور کی کا وقار اور عشق کی لائی ہوئی دامانہ حالی پر غرور کا ایسا نقشہ ہے کہ جبرِ جبری ہی آ جاتی ہے۔ مخاطب کو ہم چھوڑ کر شعر کے اسرار اور زور میں اضافہ کیا ہے۔ ممکن ہے کہ مخاطب

کوئی پرسان حال یا کوئی قرعہ بھی شخص ہو۔ ممکن ہے وہ معشوق خود ہو۔ شکلم کا حال اس قدر درگروں ہے کہ دیکھنے والا افسوس کر رہا ہے، یا شاید ابھی زبان سے کچھ نہیں کہہ رہا ہے، لیکن چہرے کے تاثرات دیکھ کر شکلم کو اندازہ ہو جاتا ہے کہ اسے مجھ پر افسوس یا رحم آرہا ہے۔ اس پر شکلم ایک شاہانہ یا درویشانہ استفغان کے ساتھ کہتا ہے کہ افسوس کا موقع تو کبھی بعد میں آئے گا۔ ابھی تو ہمارا دل اپنی جگہ ہے۔ اس کے کئی معنی ہیں۔ (۱) ابھی دل نے ہمارا ساتھ نہیں چھوڑا ہے، ہماری اس کی دوستی باقی ہے۔ افسوس کا موقع تو جب ہوگا جب دل بھی ہمیں دھوکا دے کر نکل جائے۔ (۲) ابھی ہمارا دل اپنی جگہ پر قائم ہے، یعنی دل کے پاسے استقامت کو لغزش یا اس کی ہمت میں لرزش نہیں آئی ہے۔ ابھی تو دل میں یہ قوت اور یہ مزاج ہے کہ وہ عشق کی توڑی ہوئی آفتوں کو سہہ سکے۔ (۳) ابھی تو ہمارا دل ثابت و صامت ہے، شکستہ اور پارہ پارہ نہیں ہوا ہے۔ (۴) ابھی ہمارا دل بے قابو نہیں ہے، یعنی ابھی وہ کوئی بات نہیں کرے یا کہے گا جس پر لوگوں کو رنج یا تعجب ہو۔

”دل ہمارا بھی“ کہنے میں نکتہ یہ ہے کہ ابھی ہم بھی دنیا کے عام لوگوں کی طرح ہیں، کہ جس طرح ان کا دل اپنی جگہ پر ٹھہرا ہوا ہوتا ہے، اسی طرح ہمارا بھی دل ہے۔ ابھی ہماری صورت حال ایسی نہیں ہے کہ اس کو کوئی خاص اہمیت دی جائے۔ لیکن یہ بھی ہے کہ چند دنوں، تھوڑے عرصے، بعد ہمارا حال واقعی افسوس کے قابل ہوگا۔ جس سرد، سپاٹ اور خشک لہجے میں اپنے اوپر آئندہ گذرنے والی مصیبت کا ذکر کیا ہے اس پر رو ٹکٹے کھڑے ہو جاتے ہیں۔ المیہ میں بانگِ پن ہو تو ایسا ہو۔

باریک وہ کمر ہے ایسی کہ بال کیا ہے
دل ہاتھ جو نہ آوے اس کا خیال کیا ہے

۱۷۵ میں بے نوا اڑا تھا بوسے کو ان لبوں کے
ہر دم صدا یہی تھی دے گدرو ٹال کیا ہے

پر چپ ہی لگ گئی جب ان نے کہا کہ کوئی
پوچھو تو شاہ جی سے ان کا سوال کیا ہے

۴۳۹/۱ مطلع برائے بیت ہے، لیکن لطف سے بالکل عری بھی نہیں۔ "باریک" اور "خیال" میں ضلع کا
رابطہ ہے۔ کمر، بال، دل، ہاتھ میں مراعات الظہیر ہے۔ مصرع چنی کے دو معنی ہیں۔ ایک تو یہ کہ "دل" کو
نمائے فرض کریں۔ (اے دل، وہ چیز (معتوق کی کمر) جو ہاتھ نہ آئے اس کا خیال کیا؟) دوسرے یہ کہ
"دل" کو معتوق کا دل فرض کریں۔ جب کمر کا یہ علم ہے تو (وہ دل جو ہاتھ نہ آسکے اس کا خیال کیا؟) ایک
معنی یہ بھی ہیں کہ جب کمر ہی بال سے زیادہ باریک ہے تو اگر دل ہاتھ نہ آوے تو بھلا اس کا خیال کیا کریں؟

۴۳۹/۲ اس قلعے کی محروم فراغت، اس کے طرز کا ایہام، اور خود شکم کا اپنے اوپر
استہزا، یہ چیزیں ایسی ہیں کہ ان پر سکڑوں غزلیں نثار ہو سکتی ہیں۔ اور ان عناصر کا امتزاج اس قدر
بے تکلف، اور برجستہ ہے کہ کوئی چیز زیادہ یا کم نہیں معلوم ہوتی۔ "بے نوا" کا ایہام بھی پر لطف ہے،
کہ یہاں اس کے معنی "بے ساز و سامان، مفلکس" ہیں، لیکن "بے آواز، جس کی نوا نہ ہو" فرض کئے

جائیں تو دلچسپ قول محال پیدا ہوتا ہے کہ وہ شخص جس کی آواز نہ تھی، ہر دم صدا دے رہا تھا کہ بوسہ
درکار ہے۔

اب معشوق کا رد عمل ملاحظہ ہو کہ پہلے تو وہ خاموش رہا، یعنی نظر انداز کرتا رہا۔ لیکن جب عاشق
کا اصرار بہت بڑھ گیا (یعنی ناقابل برداشت ہو گیا) تو اس نے جواب میں عجب معنی خیز جملہ کہا کہ شاہ
صاحب سے یہ تو پوچھو کہ وہ کیا مانگ رہے ہیں؟ اس کے کم سے کم پانچ معنی ہیں:

(۱) "شاہ جی" طعنیہ کہا ہے، کہ خود کو فقیر اور بے نوا ظاہر کر رہے ہیں، لیکن لالچ، یا ہوس، یا
جرات کا یہ عالم ہے کہ بوسے جیسی قیمتی چیز شے مانگ رہے ہیں۔

(۲) "شاہ جی" طعنیہ ہے، لیکن اس معنی میں کہ خود کو صوفی اور تارک الدنیا اور بے ہوس اللہ
والا ظاہر کر رہے ہیں، لیکن مانگ رہے ہیں بوسہ۔ یعنی دعوای فقیری کے باوجود دنیاوی لذات کو ترک نہیں
کیا ہے۔

(۳) شاہ جی اپنے گریبان میں منہ ڈال کر دیکھیں کہ وہ کیا مانگ رہے ہیں؟ اب یہاں
پھر کئی معنی ہیں۔ (۱) اول تو یہ کہ کیا یہ مناسب ہے کہ وہ بوسہ طلب کریں؟ دوم یہ کہ اپنی حیثیت دیکھیں
اور بوسے کی قدر پر غور کریں۔ سوئم یہ کہ ذرا سوچ تولیں کہ ان میں بوسہ برداشت کرنے کی اہلیت ہے
بھی کہ نہیں؟

(۴) معشوق کچھ دھیان ہی نہیں دیتا، گداگر عاشق کا مسلسل شور سن کر تنہا بل عارفانہ سے کام
لیتا ہے اور کہتے ہیں ذرا پوچھو تو سہی یہ شخص کیا مانگ رہا ہے؟

(۵) معشوق سنتی ہی نہیں، یعنی واقعی اس کو پتہ نہیں لگتا کہ یہ گداگر شاہ صاحب کیا مانگ
رہے ہیں؟

بھیک مانگنے والے کو "شاہ صاحب"، "شاہ جی" کہہ کر حق طلب بھی کرتے ہیں اور بعض
اوقات عاشق بھی دنیا چھوڑ کر فقیر ہو جایا کرتے تھے جیسا کہ محمد افضل کی "بکت کہانی" میں ہے۔ لہذا
"شاہ جی" کا فقرہ بہت مناسب ہے۔ اس میں طعنیہ بھی اور جنہیں بھی۔ دوسری طرف، گداگر عاشق
کو چپ لگ جانا بھی معنی سے لبریز ہے۔ (۱) عاشق شرمندہ ہوا۔ (۲) تنہا ہوا کہ اتنی دیر سے پکار رہا
ہوں لیکن ان کو معلوم ہی نہیں ہوا کہ دروازے پر کوئی ہے۔ (۳) عاشق کی سمجھ ہی میں نہ آیا کہ ایسے

سوال کا کیا جواب دوں؟ (۴) عاشق کو افسوس ہوا کہ میں نے اتنی ضد کی اور نتیجہ کچھ نہ نکلا۔

(۵) معشوق خود پوچھتا تو عاشق شاید جواب بھی دیتا۔ لیکن معشوق نے اس قدر حقارت کا برتاؤ کیا کہ اپنے حاشیہ نشینوں سے کہا کہ جاؤ پوچھ آؤ یہ کون ہے، کیا مانگ رہا ہے؟ اس حقیر اور ذلت پر عاشق بالکل سن ہو کر رہ گیا۔

اس مضمون کو میر نے ایک جگہ اور برتا ہے۔ وہاں برجستگی اور بندش کی چستی تو ہے، لیکن معنی کی یہ کثرت، اور لہجے میں اتنی جہیں نہیں۔

ہوا میں میر جو اس بت سے سائل بوسے لب کا
لگا کہنے ظرافت سے کہ شہ صاحب خدا دیوے

(دیوان سوم)

راخِ عظیم آبادی نے بہاری سے یہ مضمون اٹھایا ہے کہ افسوس یہ حسین لوگ ہمیں بابا کہتے ہیں۔ راخ نے اسے اردو کلچر کے محاورے میں یوں بیان کیا ہے۔

ہنسی کی راہ لڑکے شاہ جی کہتے ہیں راخ کو
بہت میں آہ اس تیرے گدا کو دیکھ کر رویا

مرزا جان طیش نے میر کے مضمون کو ذرا پھیلا کر کے، ہلکا کر کے، لیکن اس میں ۱/۷۷ کا رنگ بھی ملا کر دلچسپ قطعہ لکھا ہے۔

جب طیش کو نہ ملی بوسے کی اس لب سے خبر
تب فقیروں کی طرح شعر یہ پڑھتا وہ چلا
بے نوا ہیں کسی پر زور نہیں یا محبوب
دیوے اس کا بھی بھلا جو نہ دے اس کا بھی بھلا

سید محمد خاں رند نے میر کے زیر بحث قطعے کی تقلید میں خوب شعر نکالا ہے۔

سناٹا نہ ان کے در پر جب مرا جانا ہوا
انس کے بولے شاہ صاحب کس طرف آتا ہوا

داغ نے گداگری اور بوسے کا مضمون ترک کر کے صرف شرمندگی کا مضمون اٹھایا ہے کہ عاشق کو فوڑا اضطراب نے معشوق کی گلی کی طرف جانے، یا اس کی گلی سے اٹھ آنے پر مجبور کر دیا۔ داغ نے اس معاملے کی سادہ بات کو لا جواب برجستگی و محاورے کی صفائی اور ابہام کے ساتھ باندھا ہے۔

کیا اضطراب شوق نے مجھ کو غفل کیا
وہ پوچھتے ہیں کہنے ارادے کہاں کے ہیں

رشتہ کیا ٹھہرے گا یہ جیسے کہ سو نازک ہے رشتہ = دھاگا
چاک دل پلکوں سے مت سی کہ رفو نازک ہے

چشم انصاف سے برقعے کو اٹھا دیکھو اسے
گل کے منہ سے تو کی پردہ وہ رو نازک ہے پردہ = پرٹ

ہڑے کھاتا ہے تو، آتا ہے نظر پان کا رنگ
کس قدر ہائے رے وہ جلد گلو نازک ہے

رکھے تاجند خیال اس سر پر شور کا میر
دل تو کانپا ہی کرے ہے کہ سو نازک ہے

۳۳۰/۱ چاک دل کا رفو تو عام مضمون ہے، لیکن چاک دل کو پلکوں سے سینا میر کی اختراع ہے۔ اس سے طرفہ تر ہے یہ کہنا کہ چاک دل کا رفو اس قدر نازک ہے کہ یہ کام پلکوں سے نہیں ہو سکتا۔ کچھ غزلیں پہلے میر نے چاک دل کو پلکوں سے رفو کرنے کا مضمون اسی دیوان میں یوں لکھا ہے۔

پلکوں سے رفو ان نے کیا چاک دل میر
کس زخم کو کس نازکی کے ساتھ سیا ہے

زیر بحث شعر میں کہا جا رہا ہے کہ زخم دل کو سینے کے لئے بال جیسا باریک دھاگا تو درکار ہے، لیکن اسے مضبوط بھی ہونا چاہئے۔ جس دھاگے سے تم رفو کر رہے ہو وہ بھلا کیا ٹھہرے گا، وہ تو بال کی طرح ہلکا اور

بے زور ہے۔ دوسرے مصرعے میں کہا کہ پلکوں سے چاک دل یوں بھی رفو نہیں ہو سکتا، کیونکہ دل کے زخم میں رفو کرنے کے لئے بہت ہلکا ہاتھ درکار ہے۔ اگر تم اپنی پلکوں کو دل میں چبھا کر زخم کو رفو کر دے تو لامحالہ سر کا تمام بوجھ ناکوں پر آئے گا، اور یہ مناسب نہیں۔ ”نازک رفو“ سے مراد وہ رفو ہے جو بہت آہستہ آہستہ اور ہلکے ہاتھ سے، کسی جھٹکے کے بغیر کیا جائے۔ انعام اللہ خاں یقین کا شعر ہے۔

لیوں پر زخم کے جی آرہا ہے مت نکل جائے
خدا کے واسطے کچھ نہایت یہ رفو نازک

ظاہر ہے کہ یہاں مراد یہی ہے کہ بہت آہستہ آہستہ، ہلکے ہاتھ سے رفو کرو۔ ورنہ جھٹکا لگے گا تو لب زخم جان اٹکی ہوئی ہے، وہ باہر آ جائے گی۔ میر نے بھی نازک رفو کا مضمون ایک اور جگہ استعمال کیا ہے، جس سے اس مفہوم کی تصدیق ہوتی ہے۔

ڈرتا ہوں چاک دل کو مرے پلکوں سے
نازک نظر پڑی ہے بہت اس رفو کی طرح

(دیوان سوم)

ان استعارات سے اندازہ ہوتا ہے کہ رفو کی کوئی قسم شاید ”نازک“ کہلاتی ہو، لیکن یہ کسی لغت میں نہ ملا۔ معنی بہر حال یوں بھی صاف ہیں، کہ ایسا رفو جو بآہستگی کیا جائے، نازک رفو کہلائے گا۔

ہمارے زمانے میں دل کی بیمار رگوں کی جگہ تندرست رگیں لگادی جاتی ہیں۔ اس عمل جراحی کی اصطلاح میں Coronary artery by pass graft کہتے ہیں۔ رگوں کی سلائی کے لئے خاص قسم کی خوردبین، نہایت باریک سوئی اور بہت مہین لیکن مضبوط دھاگا استعمال کرتے ہیں۔ میر کے زمانے میں دل پر عمل جراحی نہیں تھا، لیکن میر کی تخلیقی جودت، اور غالباً تھوڑی بہت طبی معلومات نے انھیں دوسو سال بعد کی طبی سائنس کا کچھ خیالاتی شعور شاید عطا کر دیا تھا۔ امراض قلب کے بارے میں میر کی معلومات خاصی تھی، جیسا کہ ۱۶۳/۱ اور ۱۱۱/۱ سے اندازہ ہوتا ہے۔

۳۳۰/۲ اس شعر کا مضمون دلچسپ ہے، کہ معشوق کا برقعہ اٹھا کر اس کا منہ دیکھا جائے۔ گویا یہ کوئی عام سی مگر ہے۔ ظاہر ہے کہ ایسا ہے نہیں۔ لیکن مشکل عاشق کو اپنے معشوق کے حسن کی تعریف میں اس

قدر انہماک ہے کہ اسے یہ بھی خیال نہیں کہ معشوق کے حسن کو پھول سے کئی درجہ نازک اور لطیف ثابت کرنے کے لئے اس کی نقاب اٹھانی ہوگی۔ اور نقاب اٹھانے کا یا رابہر حال کسے ہوگا؟

دوسرا دلچسپ پہلو اس شعر میں لفظ ”پردہ“ کی وجہ سے ہے، کہ اسے ”پرت“ یا ”تہ“ کے معنی میں استعمال کیا گیا ہے۔ پھر ”پردہ“، ”چشم“ اور ”برقعہ“ میں ضلے کا ربط ہے۔ چشم انصاف سے دیکھنا بھی خوب ہے، کہ یہ سارا شعر ہی آنکھ سے دیکھنے کے بارے میں ہے اور یہ ظاہر ہے کہ شکلم/عاشق اپنے محبوب کو محبت کی نگاہ سے دیکھتا ہے، اور عاشق کو معشوق بہر حال گل و سن سے حسین تر دکھائی دیتا ہے۔ پھر یہ کہنا کہ تم چشم انصاف سے میرے معشوق کو دیکھو، عاشقانہ مصومیت کے سوا کچھ نہیں۔ لطف یہ بھی ہے کہ ”چشم انصاف سے دیکھنا“ کو دیکھنے کے جسمانی فعل سے اتنا ربط نہیں جتنا ذہنی طور پر کسی چیز کی قدر کا تعین کرنے میں ہے۔ ورنہ اس طرح کے محاورے بے معنی ہوتے کہ ”انصاف سے دیکھو تو فلاں کا قول برحق ہے“، یعنی اگر انصاف کو مد نظر رکھتے ہوئے غور کرو تو اس شخص کی بات سچی ہے۔ یہ میر کی شاعرانہ چالاکی ہے کہ وہ دیکھنے کی بھی دعوت دے رہے ہیں، اور انصاف کرنے کی بھی سفارش کر رہے ہیں۔ ورنہ عاشق کے لئے تو اتنا ہی کافی تھا کہ وہ کہتا تم بس ذرا میرے معشوق کو دیکھو۔ فیض کے ذرا عامیانہ شعر میں یہی بات کہی گئی ہے۔

وہ تو وہ ہے تمہیں ہو جائے گی الفت مجھ سے

اک نظر تم مرا منظور نظر تو دیکھو

میر میں شاعرانہ چالاکی فیض سے کہیں زیادہ تھی۔ انھوں نے دیکھنے والوں کو چشم انصاف سے دیکھنے کی دعوت دے کر اپنے لہجے میں مصومیت اور محویت پیدا کر لی، اور فیض کے عامیانہ پن سے بھی بچ رہے، کہ ایک شخص عامۃ الناس کو دعوت دے رہا ہے، بلکہ دلالوں کی طرح درخواست کر رہا ہے کہ آؤ میرے معشوق کو تو دیکھو۔ پھر میر کے شعر میں برقعہ اٹھا کر دیکھنے میں ایک نکتہ یہ بھی ہے کہ میر کے زمانے میں وہ شہدائے بازاری، جو رکھ رکھاؤ اور حکمین کے ساتھ زندگی گزارنے کا شیوہ رکھتے تھے، اپنے گھروں سے باہر بہت کم نکلتے تھے، اور جب نکلتے بھی تھے تو برقعے کے اندر ملفوف رہتے تھے۔ آج بھی یہ رواج خاص خاص شہروں میں قائم ہے۔ (اس سلسلے میں دینا تلوار اولڈن برگ (Veena Talwar Oldenbrug) کا مضمون

Power: Resistance and Social Relations in South Asia اور گیان پرکاش (Douglas Haynes) (۱۹۹۱ء) لہذا میر کے شکلم عاشق کا دوران بحث کسی سے یہ کہنا کہ تم برقعہ اٹھا کر دیکھو، نامناسب نہیں ہے۔ میر کا شعر اس موقع پر کہا گیا ہے جب کوئی شخص یا کچھ لوگ شکلم/عاشق کے سامنے گل کی نزاکت کا ذکر کرتے ہیں۔ اس کے جواب میں وہ کہتا تھا ہے کہ تم برقعہ اٹھا کر اس کا (یعنی اس معشوق کا، معشوق شہر کا) منہ تو دیکھو۔ محویت کے باعث وہ چشم انصاف سے دیکھنے اور برقع اٹھانے کی بات کیوں پر دھیان نہیں دیتا اور اپنی مصومیت کا مظاہرہ کرتا ہے۔

”برقعہ“ اور ”پردہ“، ”منہ“، ”رو“، ”چشم“ میں مراعات النظر ہے، یہ کہنے کی ضرورت نہیں ”گل“ اور ”پردہ“ میں مناسبت ہے، کیونکہ ”برگ گل“ کو ”پردہ“ سے تشبیہ دیتے ہیں (”بہارِ نجم“) تمام نسخوں میں ”کئی پردہ“ لکھا ملتا ہے، لیکن ممکن ہے میر نے ”پڑہ“ بمعنی ”برگ گل“ یا ”برگ کاہ“ لکھا ہو۔ ”پڑہ“ بمعنی ”برگ گل“ کے بارے میں دلچسپ بات یہ ہے کہ ”بہارِ نجم“ اور ”آئندراج“ تو لکھتے ہیں کہ ”خالی از تازگی نیست“، اور خان آرزو لکھتے ہیں کہ ”خالی از غرابت نیست“۔ حق یہ ہے کہ شعر زیر بحث کے ماحول میں ”پڑہ“ زیادہ اچھا معلوم ہوتا ہے، کیونکہ ”پردہ“ سے معنی بہ تکلف نکلتے ہیں۔ لیکن متن جیسا ہم تک پہنچا ہے اس کا لحاظ رکھتے ہوئے میں نے ”پردہ“ ہی لکھا ہے۔ ہاں اگر ”پردہ“ بمعنی ”درجہ، مرتبہ“ ہوتا تو بات ہی اور تھی۔ یہ معنی کسی بھی لغت میں نہیں ملے۔

گل سے ہزار پردہ نزاکت کا مضمون میر نے رباعی میں بھی باندھا ہے۔

جاں سے ہے بدن لطیف و رو ہے نازک

پاکیزہ ہے تری طبع و خو ہے نازک

بلبل نے سمجھ کے کیا تجھے نسبت دی

گل سے تو ہزار پردہ تو ہے نازک

لیکن بلبل نے معشوق کو گل سے کیوں نسبت دی یہ بات بے ثبوت رہ گئی اس لئے مضمون کا لطف کم ہو گیا۔

۳۳۰/۳ ہمارے یہاں حسن و نزاکت کا معیار ایک یہ بھی ہے کہ جلد بے حد صاف اور بدن پر فریبی

بہت کم ہو۔ (اس کے برخلاف مغربی ممالک میں ایک عرصے تک دودھیا جلد اور بھاری بدن کو حسین سمجھا جاتا رہا ہے۔ سترہویں صدی تک کی مغربی تصویروں میں حسین عورتیں اکثر ویش تر دھڑلے بدن کی، اور بعض بعض تو واقعی حاملہ معلوم ہوتی ہیں۔) ایرانیوں کے یہاں بھی غضب کو حسن کا ایک اہم حصہ سمجھا گیا ہے۔ لیکن ہمارے یہاں بھاری کو لھے اور سینہ، لیکن چھریے بدن اور باریک جلد کو زیادہ اہمیت دی گئی ہے۔ اسی تصور کا ایک تقابل یہ ہے کہ حسین لوگوں کے بارے میں مشہور ہے کہ اگر وہ پان کھائیں تو اس کی سرفخی ان کے گلے میں جھلک آتی ہے۔ تاریخی شخصیتوں میں علی قلی خاں کی بیٹی اور غازی الدین عماد الملک کی بیوی گناہیگم منتظر (وفات ۱۷۷۵ء) کے بارے میں یہ بات بہت مشہور ہے کہ جب وہ پان کھاتی تھی تو پیک کی سرفخی اس کے گلے میں صاف جھلک اٹھتی تھی۔ شیخ تصدق حسین کی تصنیف کردہ داستان "آفتاب شجاعت" میں کسی حسین کا بیان یوں ہے:

گلا وہ نازک اور صراحی دار ہے اور ایسی صاف جلد ہے کہ اس میں
سے سرفخی پان کی بوقت کھانے پان کے گلے کی رگوں اور گوشت
میں ظاہر ہوتی ہے۔

(آفتاب شجاعت، جلد اول صفحہ ۳۱۷)

انیسویں صدی کے شاعروں نے اس مضمون کو خوب لکھا ہے۔ یہ چند شعر ملاحظہ ہوں۔

رنگ پاں سے سبز سوتا بن گئے کندن سے گال
متبدل تھپیہ ہے سونے پہ مینا ہو گیا

(ناخ)

سے گل رنگ سی جھلکی جو سرفخی پان کی اس میں
گلوے یار پر عالم ہوا ششے کی گردن کا

(آتش)

گلے سے پھوٹ کے نکلا ہے تیرا پان کا رنگ
شراب سرفخی کی ہے ساقیا قلم گردن

(جلال)

ناخ کا شعر تینوں میں بہترین ہے، لیکن ان میں سے کسی کے یہاں بدن کی جسمانی لذت کا وہ تاثر نہیں، اور وہ فوری پن نہیں جو میر کے شعر میں ہے۔ اس کی ایک وجہ مصرع ثانی کا انشائیہ اسلوب اور مصرعے میں "ہائے رے" کا نہایت برجستہ صرف ہے۔ (ملاحظہ ہو ۱/۳۲۸)۔ مغربی شاعروں میں شیکسپیر اور گارسیا لورکا میں ای یہ بات دیکھنے میں آئی کہ وہ چھوٹے چھوٹے لفظوں کے ذریعہ جسم کی لذت کا فوری احساس پیدا کر دیتے ہیں۔ ہمارے یہاں صرف میر کو اس بات میں کمال حاصل ہے۔ جسم کا بیان یوں تو نظیر اور مصحفی کے یہاں بھی بہت ہے، لیکن نظیر کے یہاں قبل از بلوغ کا سا اہلٹا ہوا جوش ہے، اس میں کوئی نزاکت نہیں۔ مصحفی کو البتہ اپنے ہوش و خواہش پر قابو رہتا ہے۔ لیکن ان کے جنسیاتی (Erotic) کلام میں کبھی کبھی اجتہال بھی پیدا ہو جاتا ہے۔ میر اگر اکلائی کے جائے کی بات کرتے ہیں تو مصحفی سقنی کی لٹکی کا بھی ذکر کر دیتے ہیں۔

بہادر شاہ ظفر نے البتہ ایک مشہور سراپائی غزل میں میر کا مضمون بڑے حیاتی انداز میں
نبھایا ہے۔

آنکھیں ہیں کنورا سی وہ ستم گردن ہے صراحی دار غضب
اور اس میں شراب سرفخی پاں رکھتی ہے جھلک پھر ویسی ہی
یہ پوری غزل حیاتی اور جنسی نزاکت کے احساس میں غرق ہے۔ ایسا انداز نہ مصحفی کے یہاں ہے نہ میر
کے یہاں۔ رنگ کے مضمون پر اس غزل کا ایک شعر اور سن لیں۔

گر رنگ بھسوکا آتش ہے اور مینی فعلہ سرکش ہے
تو بجلی سی کوندے ہی پڑی عارض کی چمک پھر ویسی ہی

انگریزی میں اٹھی ہوئی ناک (Upturned nose) کو حسن کی علامت سنا تھا، لیکن ناک کو فعلہ سرکش
کہنا بھی لا جواب ہے۔

معشوق کی نازکی پر موسوی خاں فطرت نے اچھا مضمون پیدا کیا ہے۔

نزاکت آں قدر دارد بہ ہنگام خرامیدن
تو اں از پشت پائش دید نقش روئے قالیں را
(وہ اس قدر نازک ہے کہ جب وہ قالیں پر چلتی ہے

تو اس کے پاؤں کے تلوؤں پر قالین کے نقش و نگار
دکھائی دیتے ہیں۔)

مصطفیٰ نے موسوی خاں فطرت کا تقریباً ترجمہ کر دیا ہے لیکن کثرت الفاظ نے مضمون کو پھیکا
کر دیا۔

لپٹ کر اوس میں پھولوں کے جب وہ ساتھ سوتا ہے
بدن پر نقش ہو جاتا ہے گل یونہی نہالی کا
(دیوان چہارم)

۳۳۰/۳ اس شعر کے ساتھ غالب کے دو شعر یاد آنا لازمی ہے۔

(۱) ہجوم فکر سے دل مثل موج لرزے ہے

کہ شیشہ نازک و صہبا ہے آئینہ گداز

(۲) ہاتھ دھو دل سے یہی گرمی گر اندیشے میں ہے

آئینہ تندی صہبا سے بگھلا جائے ہے

بے شک غالب کے پیکر میں جو گرمی، روشنی اور تحرک ہے، وہ میر کے یہاں نہیں۔ لیکن میر کا
شعر بھی اسی قبیل کا ہے، اور اولیت کا شرف میر کو بہر حال ہے۔ پھر ”سر پر شور“ کو ”سیو“ کہنے میں دوہرا
لفظ ہے، کیونکہ سر کو کاسہ اور پیالہ کہتے ہی ہیں، اور پھر سر کے لئے ”پر شور“، ”سودا زوہ“، وغیرہ الفاظ
لاتے ہی ہیں۔ شراب کے بارے میں معلوم ہے کہ وہ جوش کرتی ہے، اس لئے اسے موج اور شعلے سے
تشبیہ دیتے ہیں۔ ان مناسبات کے باعث ”سر پر شور“ کو ”کاسہ“ کہنا بہت عمدہ ہے۔ پھر، لہجے کے
اعتبار سے غالب کے اشعار میں تھوڑی سی انفعالیت ہے، کہ حکلم کو دل کے زیاں کا خوف ہے۔ اس کے
برخلاف میر کا حکلم سر کے زیاں کے امکان کا نہ صرف خیر مقدم کرتا ہے، بلکہ خود ہی کہتا ہے کہ میں اب تک
اس بات سے خوف کھاتا رہوں کہ کاسہ سر چور چور ہو جائے گا؟ میں تو اسے پر شور سے پر شور تر بنانا چاہتا
ہوں اور دل کا کیا ہے، وہ تو ڈرتا ہی رہتا ہے کہ یہ نازک سیو ٹوٹ نہ جائے۔ سر پر شور کی تو تقدیر ہی ہے کہ
اسے پتھر سے ٹکرایا جائے (ملاحظہ ہو ۵/۳)۔ دیوان چہارم میں میر نے اس مضمون کو بڑے دلچسپ کنایاتی

انداز میں کہا ہے۔

بلا شور ہے سر میں ہم کب تلک

قیامت کا ہنگامہ برپا کریں

مراد یہ ہے کہ قیامت کا ہنگامہ برپا کرتے رہنے سے بہتر تو یہ ہے کہ ہم سر ہی کو پھوڑ پھاڑ کر برابر کر دیں۔
دونوں شعروں میں سر کی شکستگی، بلکہ سر کے کٹنے کا عجب کھلکھلاتا ہوا اشتیاق اور پر مسرت پیش آمد ہے۔
غالب کے شعروں میں خرد کا پلہ ذرا بھاری معلوم ہوتا ہے۔ میر کے شعروں میں جنون کا راج ہے۔ اب یہ
اور بات ہے کہ ایسے شعروں میں بھی میر مناسبت اور رعایت سے باز نہیں آتے۔ چنانچہ ”سر“ اور ”دل“ کی
مناسبت سے ”خیال“ کہا، ورنہ ”لحاظ“ بھی معنی کے اعتبار سے ٹھیک تھا۔ سر، جو انسان کے جسم کا سب سے
سخت حصہ ہوتا ہے، اسے ”نازک“ کہنا درست بھی ہے (کہ سر پر گہری چوٹ آئے تو بیہوشی لازمی ہے)
اور طنزیہ لطف بھی رکھتا ہے۔ پھر، سر کی رعایت سے دل بہت خوب ہے، کہ عام طور پر تو سر (دماغ) کو دل
کی فکر ہوتی ہے اور یہاں دل کو سر کی فکر ہے۔

۴۴۱

کیا کہے کلی سا وہ دہن ہے
اس میں بھی جو سوچنے سخن ہے

دائستگی مجھ سے شیشہ جاں کی
اس سنگ سے ہے کہ دل شکن ہے

لطف اس کے بدن کا کچھ نہ پوچھو
کیا جانے جان ہے کہ تن ہے

۴۴۱/۱ یہ شعر بھی اعجاز سخن گوئی ہے، کہ نہایت معمولی، نہایت لچر مضمون کو چار چاند لگا دیئے ہیں۔ یہ بھی ایک طرح کا ”لہجیانا“ (Defamiliarization) ہے۔ اس تصور کو روسی ہیئت پسندوں، خاص کر وکٹر اسکلاوئسکی (Victor Shklovsky) اور بورس توماشویسکی (Boris Tomashevsky) نے بڑی قوت اور وضاحت سے بیان کیا ہے۔ توماشویسکی کا قول تھا کہ اسٹرن (Sterne) کا ناول ”فرسٹرام ہیڈی“ (Tristram Shandy) جس میں تمام واقعات الٹ پلٹ کر اور ترتیب بدل کر بیان کئے گئے ہیں، سب سے زیادہ نمونہ جاتی (Typical) اور نمونے کے طور پر پیش کرنے کے قابل ناول ہے۔ اس کی وجہ اس نے یہ بتائی کہ ادب کا تفاعل یہ ہے کہ وہ اشیا کو لہجیا کر پیش کرتا ہے۔ ناول کا پلاٹ واقعات کو زمانی ترتیب سے بیان کرتا ہے، لہذا اس میں اجنبی پن نہیں ہوتا۔ اسٹرن نے اپنے ناول ”فرسٹرام ہیڈی“ میں واقعات کی زمانی ترتیب کو بالکل نظر انداز کیا ہے، لہذا اس کے پلاٹ میں زندگی کے تعلق سے اجنبی پن آ گیا ہے۔ یعنی اس ناول میں زندگی کو (جو زمانی ترتیب سے واقع ہوتی ہے) بالکل الٹے ڈھنگ سے سامنے لایا گیا ہے۔

اپنے مشہور مضمون ”فن بطور تکنیک“ (Art as Technique) کے اختتام پر اسکلاوئسکی کہتا ہے: ”فن کی ہیئتوں کی شرح و توجہ فن کے قوانین کے ذریعہ ہوتی ہے۔“ ”واقعیت“ کے ذریعہ ان کی توجہ نہیں ہوتی۔“ اسی بات کو آگے بڑھاتے ہوئے توماشویسکی نے اپنے معرکہ آرا مضمون ”مضمونیات“ (Thematics) میں کہا کہ ”واقعیت کے حامل مسالے میں از خود کوئی فی ہیئت نہیں ہوتی، اور فی ہیئت کی تشکیل اس بات کا تقاضا کرتی ہے کہ جمالیاتی قوانین کے تحت حقیقت کی تشکیل نو کی جائے۔“ توماشویسکی مزید کہتا ہے کہ ”پرانے اور معاد کے بارے میں اس طرح بات ہونی چاہئے گویا وہ نیا اور انوکھا ہے۔ ہمیں عام شے کے بارے میں اس طرح گفتگو کرنا چاہئے گویا وہ نامانوس ہو۔“

یہ بات ظاہر ہے کہ ان تصورات، اور مضمون/مضمون آفرینی کے اصول میں ایک بنیادی مشابہت ہے۔ مضمون کی بنیاد استعارہ ہے، لیکن ہمارے یہاں استعارے کو بھی حقیقت گردانتے ہیں۔ یعنی ہمارے یہاں استعارے سے استعارہ بنایا جاتا ہے اور اصل استعارے میں خود حقیقت کے صفات فرض کر لئے جاتے ہیں (ملاحظہ ہو جلد سوم صفحہ ۱۱۹ تا ۱۲۲)۔ پھر ہر استعارے کو حقیقت قرار دے کر چینی بکس یا روسی گزیا کی طرح مضمون در مضمون لگتا جاتا ہے۔ لہذا مضمون یا مضمون کی بنیاد کو توماشویسکی کی زبان میں ”واقعیت پذیر مواد“ (Realistic Material) کہہ سکتے ہیں۔ اس مسالے کو لہجیانا کے عمل سے گزارنے کے لئے ہر وہ چیز مناسب ہے جس کے ذریعہ اشیا کے اجنبی پن اور تازگی اور اک ہو سکے۔ بقول رچرڈس یہ فیصلہ کہ کوئی متن عمدہ ہے، زندہ رہنے کا عمل ہے۔ لہذا قاری/نقاد متن کے اندر ان نشانیوں کو تلاش کرتا ہے جن کو دیکھ کر اسے معلوم ہوتا ہے کہ لہجیانا نے کا عمل کہاں اور کس طرح کیا گیا ہے۔ درحقیقت، متن کی خوبیاں معلوم کرنے کا عمل بھی رچرڈس (I.A. Richards) کی زبان میں (شاعرانہ عمل کو جانچنے اور اس کی تعین قدر کے برابر ہے۔ اور شاعرانہ عمل کی بنیادی صفت کولرج (Coleridge) نے یہ بتائی تھی کہ وہ یگانگت (sameness) اور فرق (difference) کو بیک وقت قائم کرتا ہے۔ یعنی شعر میں بیان کی ہوئی اشیا اصل سے مشابہت بھی رکھتی ہیں اور اس سے مختلف بھی ہوتی ہیں۔ کولرج کا قول ہے کہ اگر کسی فرق کی رکاوٹ کے بغیر محض مشابہت ہو تو نتیجہ ہمزہ کرنے والا اور ہزار کن (disgusting) ہوتا ہے۔ چکی نمائندگی تو وہ ہے جہاں تم مکمل فرق کے اعتراف سے کام شروع کرتے ہو۔ کولرج نے ان خیالات کو زیادہ ترقی نہ دی، کیونکہ وہ فن پارے کی مابعد الطبیعیات میں

زیادہ دلچسپی رکھتا تھا۔ لیکن روسی ہیئت پسندوں نے، اور ان سے بہت پہلے ہمارے یہاں کے نظریہ سازوں نے اس بات کو محسوس کر لیا تھا کہ استعارے/مضمون کی خوبی اسی بات میں ہے کہ اس کے ذریعہ اشیا کس قدر مختلف دکھائی دیتی ہیں۔ یہ بات، کہ شعر میں از خود یہ صفت (اجنیانا) اس لئے بھی ہوتی ہے کہ وہ موزوں (کسی مقررہ بحر اور وزن) میں ہوتا ہے، رومانی انگریزی نقادوں، حتیٰ کہ درڈز ورثہ (Wordsworth) کو بھی معلوم تھی۔ (ہمارے یہاں طباطبائی کو اس بات کا احساس تھا۔ انھوں نے لکھا ہے کہ جو لوگ صنائع بدائع کو مصنوعی سمجھ کر برا کہتے ہیں، وہ بھول جاتے ہیں کہ بحر اور وزن بھی زبان کی فطری صفات نہیں ہیں۔ شعر میں مصنوعی طور پر الفاظ کو اس طرح جمع کیا جاتا ہے کہ ہم اسے "موزوں کلام" کہتے ہیں۔)

اس طویل، لیکن ضروری عبارت معترضہ کے بعد میر کے مطلب کی طرف پھر راجع ہوتے ہیں۔ مضمون آفرینی کا ایک طریقہ یہ بھی ہے کہ پامال مضمون کو نئے ڈھنگ سے پیش کیا جائے (اور اس طرح پرانے، مانوس مضمون کو اجنبیادیا جائے۔) نئے ڈھنگ سے پیش کرنے کا ایک طریقہ یہ ہے کہ متن میں نئے معنی پیدا کئے جائیں، یا کثیر معنی پیدا کئے جائیں۔ بالفاظ دیگر، معنی آفرینی کے ذریعہ مضمون میں تازگی پیدا کی جائے۔ میر کے یہاں مصرع اولیٰ میں انشائیہ انداز کے ذریعہ حسب ذیل معنی پیدا کئے گئے ہیں۔ (۱) ہم اور کیا کہیں، بس یہی کہہ سکتے ہیں کہ معشوق کا منہ کلی جیسا ہے۔ (۲) معشوق سے کیا بات کریں؟ اس کا منہ تو کلی کی طرح (بند) ہے۔ یعنی معشوق بات تو کرتا ہی نہیں، ہم اس سے کیا کہیں؟ (۳) اسی مفہوم کا ایک پہلو یہ بھی ہے کہ معشوق سے ہم بات کیا کریں؟ اس کا منہ تو کلی کی طرح بند رہتا ہے۔ یعنی معنی (۲) کی رو سے سادہ استفہام ہے کہ جو شخص بولتا ہی نہ ہو، اس سے کہیں تو کیا کہیں؟ اور معنی (۳) کی رو سے ایک طرح کی مایوسی ہے کہ ایسے شخص سے کوئی کیا بات کرے جس کا منہ کلی کی طرح ہے۔ (۴) یہ بات کیا کہیں کہ وہ دہن کلی جیسا ہے؟ یعنی یہ بات کہنے کی نہیں ہے، اس کا کچھ حاصل نہیں، کیونکہ (جیسا مصرع ثانی میں ہے) اس بات میں بھی خن ہے۔ ("خن" کے معنی پر بحث آگے آتی ہے۔) (۵) یہ کہنا شاید ضروری نہ ہو کہ معشوق کے دہن اور کلی میں کم سے کم تین مختلف طرح کی مشابہتیں ہیں۔ ایک تو بوجہ کیفیت، کہ دونوں بولنے نہیں۔ (کلی کی پٹھریوں کو ہونٹوں سے اور ہونٹوں کو پٹھریوں سے تشبیہ دیجے ہی ہیں۔) دوم بوجہ طبیعت کہ دونوں نازک ہیں۔ اور سوم بوجہ صفت کہ دونوں تنگ ہیں، فراخ نہیں ہیں۔

(یہ بات دلچسپ ہے کہ مغرب میں فراخ دہانہ حسن کی علامت ہے، اور ہمارے یہاں تنگ دہانہ حسین سمجھا جاتا ہے۔)

"دہن" کے ضلع کا التزام پورے شعر میں نہایت حسن اور بے تکلفی کے ساتھ ہے۔ ("کہنے"، "خن"، اور "سوچنے")۔ "خن" کا لفظ نہایت دلچسپ ہے، کہ اس کے معنی میں "اعتراض" اور "شک" کا پہلو بھی ہے۔ مثلاً خود میر نے کہا ہے۔

تو ج کہہ رنگ پاں ہے یہ کہ خون عشق بازاں ہے
خن رکھتے ہیں کتنے شخص تیرے لب کی لالی میں

(دیوان اول)

یہاں "خن" بمعنی "شک" ہے، حالاں کہ یہ معنی کسی لخت میں نہیں ملتے۔ فرید احمد برکاتی نے اس شعر میں "خن رکھنا" کو "خن داشتن بر چیزے" کا ترجمہ قرار دے کر معنی لکھے ہیں "کسی بات میں کلام ہونا، کسی بات کا محل نظر ہونا، کسی بات میں صبح اور غلط کا احتمال ہونا۔" ظاہر ہے کہ یہ معنی نہ دیوان اول کے منقولہ بالا شعر سے برآمد ہوتے ہیں، اور نہ شعر زیر بحث سے۔ دراصل "خن داشتن بر چیزے" کا ترجمہ میر ہی کے یہاں کسی شے پر "خن ہونا" کی شکل میں ملتا ہے۔

مستعدوں پر خن ہے آج کل
شعر اپنا فن سوکس قابل ہے میاں

(دیوان دوم)

"بہارِ غم" میں "خن در فلاں چیز است" کے معنی لکھے ہیں کہ یہ فقرہ کسی چیز کے عدم اور وجود کے بارے میں شک ہونے کے موقع پر بولا جاتا ہے۔ ظاہر ہے کہ شعر زیر بحث میں یہی معنی مقدم ہیں، کہ کیا کہنے کہ وہ دہن کلی جیسا ہے۔ یہاں تو یہ عالم ہے کہ جب سوچنے تو معلوم ہوگا کہ ابھی یہی غلط نہیں کہ وہ دہن ہے بھی کہ نہیں۔ دہن کو اس قدر تنگ اور مختصر فرض کرنا کہ اس کے وجود و عدم میں شک پیدا ہو جائے، یا دہن کو معدوم فرض کرنا، یہ دونوں مسلمات شعر ہیں۔ غالب۔

دہن اس کا نظر آیا نہ مجھے
کل گئی بیچ مدانی میری

غالب کے شعر میں طبائی اور استعارے کو لغوی معنی میں استعمال کرنے کی ادا بھی خوب ہے۔ لیکن میر کے یہاں مضمون کا لطف اور معنی آفرینی کی تداری دونوں درجہ کمال پر ہیں۔ ”خن ہے“ کا محاورہ یہاں زبان کے تخلیقی استعمال کا زبردست نمونہ ہے، کیونکہ یہ دہن معشوق کے مضمون سے خاص مناسبت رکھتا ہے۔ جیسا کہ اوپر مذکور ہوا، اسے اس وقت بولتے ہیں جب کسی چیز کے وجود عدم کے بارے میں شک ہو کہ وہ ہے بھی کہ نہیں۔ اور معشوق کے دہن کے لئے بھی یہ مضمون عام ہے کہ وہ ہے بھی یا نہیں۔ ”بہارِ عجم“ میں یہ بھی ہے کہ ”خن نیست“ کے معنی ہیں۔ ”جنت نیست۔“ اس اعتبار سے ”خن است“ کے معنی ”جنت است“، یعنی شک و شبہ ہے، اعتراض ہے وغیرہ، ہو سکتے ہیں۔ محمد قلی سلیم کا شعر ہے۔

آشفته بیاں ہم چو سلیم اگر احباب
دارند خن بر خن من خنم نیست
(میں سلیم جیسا آشفته بیان ہوں۔ اگر
احباب میرے خن پر خن رکھتے ہیں
(= اعتراض کرتے ہیں، عیب نکالتے
ہیں) تو مجھے خن (اعتراض) نہیں۔)

ظاہر ہے کہ سلیم نے تیسرے ”خن“ کو ”اعتراض“ کے معنی میں لکھا ہے۔ اسی طرح، ”بہارِ عجم“ میں ”خن رفتن“ کے معنی لکھے ہیں (”کسی چیز کے بارے میں“ گفتگو ہونا۔“ لیکن غالب نے اس محاورے کو جس طرح استعمال کیا ہے، اس سے ”اعتراض“ یا ”شک“ کے معنی نکلتے ہیں۔
جز خن کفرے و ایمانے کجاست
خود خن در کفر و ایمان می رود
(کفر اور ایمان باتوں کے علاوہ اور کیا
ہے؟ خود کفر و ایمان میں بھی شک ہے۔)

سلیم و غالب کے ان اشعار اور میر کے دیوان اول کے شعر کی روشنی میں ”خن ہے“ کے معنی ”شک ہے“ اور ”اعتراض ہے“ بھی فرض کئے جاسکتے ہیں۔ اب مصرع جانی کا دوسرا مفہوم یہ ہوا کہ اگر سوچئے تو اس بات میں بھی شک ہے کہ کئی کو معشوق کے دہن سے مشابہ کہہ بھی سکتے ہیں کہ نہیں؟ تیسرا

مفہوم ہوا کہ ہم یہ بات کیا کہیں کہ وہ منہ کلی جیسا ہے، کیونکہ سوچئے تو اس بات پر بھی طرح طرح کے اعتراضات وارد ہو سکتے ہیں۔ یعنی کلی جیسی نازک چیز سے تشبیہ دینے پر بھی لوگ اعتراض کریں گے کہ (۱) تشبیہ عام اور پیش پا افتادہ ہے۔ یا (۲) اس سے معشوق کے منہ کی تعریف کا حق نہیں ادا ہوتا۔ یا (۳) مشبہ بہ کو مشبہ سے قوی ہونا چاہئے۔ لیکن یہاں ایسا نہیں ہے، کیونکہ معشوق کا منہ خود کلی سے نازک تر، حسین تر، وغیرہ ہے۔ یا (۴) معشوق کے منہ کو ”کلی جیسا“ کہنے سے مراد ہے کہ وہ واقعی کلی نہیں ہے، چہ جائے کہ وہ کلی سے بہتر ہو۔ لہذا یہ معشوق کی تعریف نہیں، بلکہ توہین ہے، وغیرہ۔

ان تمام باتوں کی روشنی میں شعر کا مفہوم یہ نکلا کہ میں معشوق کے دہن کو کلی جیسا کہنا چاہتا تھا، لیکن غور کیا تو اس میں کلی اعتراض اور شکوک نظر آئے۔ یعنی شعر میں دہن معشوق کے بارے میں دراصل کچھ بھی نہیں کہا گیا ہے، اور اس طرح اسے بالکل ہی لاشعاع دیا گیا ہے، کہ مجھے معلوم ہی نہیں میں دہن معشوق کے بارے میں کیا کہوں؟ شاعر ہو تو ایسا ہو۔

یہاں بھی معنی کی کثرت اور الفاظ سے کھیلنے کا شوق اس طرح دست و گریباں ہیں کہ سمجھ میں نہیں آتا ان لوگوں کو کیا ہو گیا تھا (ہے) جو ”شاعری“ کو ”جذبات سے لبریز“ اور ”حقیقی احساسات کا مرقع“ وغیرہ سمجھتے تھے (ہیں)۔ مغرب میں وضعیات، مابعد وضعیات اور لاشعاع، جتنی کہ نئی تاریخیت، ان سب میں یہ اصول مشترک ہے (یا ان تصورات میں یہ بات مضمر ہے) کہ سب متن برابر ہوتے ہیں۔ اس وقت ان کے یہاں سب سے بڑا مسئلہ یہ ہے کہ ہم (مثلاً) شکسپیئر کے ڈرامے کو جاسوسی ناول سے بہتر کس طرح ثابت کر سکتے ہیں؟ چنانچہ جولین سائمنز (Julian Symans) (جو پٹے کے اعتبار سے جاسوسی ناول نگار اور فرصت کے اوقات میں نقاد ہے۔) اس نے لکھا ہے کہ جان کرلسی (John Creasy) جس نے کوئی سات سو کے قریب جاسوسی ناول لکھے، مجھ سے اکثر کہا کرتا تھا کہ ”آخر ہم لوگوں میں اور شکسپیئر میں فرق ہی کیا ہے؟ میک بیتھ (Macbeth) بھی تو جرم و سزا کی کہانی ہے؟“ سائمنز کہتا ہے کہ اصولی حیثیت سے کرلسی کی بات اس لئے صحیح لگتی تھی کہ ادب اور متن کے بارے میں کثیر الثقافت (multicultural) تصورات کے باعث اور اس تصور کے باعث کہ ہم کسی بھی متن سے کچھ بھی ثابت کر سکتے ہیں، اور اس نظریے کی بنا پر کہ ادب کو ادبی لطف کے لئے پڑھنا

ضروری نہیں، اور ادب ایک طرح کی مشق تحریر (Writing practice) ہے مغربی تنقید کے بعض فیشن پہلے مکاتب سے ادب کی ”ادبیت“ کے تصور کے منہا ہو جانے کی نوبت آ رہی ہے۔ فرینک کرموڈ (Frank Kermode) نے جواب دیا ہے کہ شاعری (ادب) ہمارے دل پر اثر کرتی ہے۔ ظاہر ہے کہ یہ جواب افسوسناک حد تک پکنا ہے۔ اس کے نظریاتی گھیلوں میں جانے کی ضرورت نہیں، لیکن اس بات پر رنج کرنا ضروری ہے کہ ادب کی نوعیت کے بارے میں بعض بنیادی تصورات کے نہ ہونے کے باعث مغربی تنقید کو اب یہ دن دیکھنا پڑ رہا ہے۔

سائنس اور کرہی کے مکالمے کو آگے بڑھاتے ہوئے ہم کہہ سکتے ہیں کہ اگر سائنس یہ کہتا کہ ”میک بیج“ تمہارے سب ناولوں سے عظیم تر ہے، کیونکہ ”میک بیج“ میں معنی زیادہ ہیں، تو اغلب ہے کہ کوئی جدید مغربی نقاد (خاص کر اگر وہ لائٹنکلی (Deconstruction) یا نئی تاریخت کا قائل ہو) جواب میں کہتا کہ ”مگر معنی بھی تو تاریخ ثقافت اور مابعد الطبیعیاتی تصورات کے ذریعہ پیدا ہوتے ہیں؟“ اس پر جو لیں سائنس اور فرینک کرموڈ کو چپ ہونا پڑتا، کیونکہ وہ لوگ اب بھی اس بندش سے آزاد نہیں ہو سکے ہیں کہ ادب کو کسی نہ کسی سطح پر ”سچے جذبات“ اور ”حقیقی احساسات“ کا اظہار کرنا چاہئے۔ صرف رومی ہیست پسند، اور پھر مزید گہرائی کے ساتھ رومن یا کلبسن (Roman Jakobson) مغرب میں اس تصور کو ترک کر سکے تھے۔ ان لوگوں نے اس بات کا احساس کر لیا تھا کہ فن پارے (یا متن، جو بھی کہیں) کا معنی سے محمول ہونا اور چیز ہے اور ان معنی کا ”مبنی بر حقیقت“ یا ”دنیا کے بارے میں سچائی یا سچے بیانات کا حامل“ ہونا اور چیز ہے۔

مغربی شعریات میں لوگ اب بھی اس مقالے میں ہیں کہ شعر (فن پارہ/متن) میں جو معنی ہوتے ہیں ان کو لازمی طور پر دنیا کے بارے میں سچے بیانات پر مبنی یا، ایسے بیانات کا حامل ہونا چاہئے۔ حالانکہ اصل بات تو یہ ہے کہ کثرت معنی خود ایک قدر ہے، اور معنی کے لئے ضروری نہیں کہ وہ حقیقی دنیا کے بارے میں کوئی حقیقی بیان ہو۔ (یہ بات مشرق والوں کو بہت پہلے سے معلوم تھی، سنسکرت شعریات میں بھی اور عربی شعریات میں بھی)۔ خود لفظ کی نوعیت کے بارے میں افلاطون کے زمانے سے یہ بات عام ہے کہ لفظ میں ”معنی“ نہیں ہوتے، یعنی لفظ کسی شے کا نمائندہ ہو سکتا ہے، اس کے جوہر کا حامل نہیں ہو سکتا۔ (جی ہاں، یہ دریافت دریدا کی نہیں، افلاطون کی ہے۔ افلاطون نے تھوڑی سی بے ایمانی ضروری کر دی کہ

اس موضوع پر اپنے مکالمے میں اس نے دونوں نظریات کو پیش کیا، لیکن سترلا کی زبان سے قول فیصل نہیں کہلوا لیا۔ لہذا اس کے مکالمے (Craytilus) میں دونوں نظریات شانہ بہ شانہ ہیں۔ یعنی اس میں یہ نظریہ بھی موجود ہے کہ لفظ میں معنی نہیں ہوتے، اور لفظ کسی شے کے جوہر کا حامل نہیں ہو سکتا، اور یہ نظریہ بھی موجود ہے کہ لفظ میں ”معنی“ ہوتے ہیں اور اس میں اس شے کا جوہر ہوتا ہے جس کا نام اس لفظ کے ذریعے معلوم ہوتا ہے۔)۔ مؤرخ الذکر نظر نے ”کو“ لفظ مرکزیت (Logocentrism) کا نام دے کر دریدا (Derrida) نے بہت مطعون کیا ہے۔ لیکن دریدا کے کوئی پچاس سال پہلے برٹراند رسل (Bertrand Russall) یہ بات کہہ چکا تھا کہ مجھے عرصے کے غور و فکر کے بعد معلوم ہوا کہ کوئی ایسی منطقی کائنات نہیں ہے جس میں تمام لفظوں کی اصل اشیاء محفوظ ہوں۔ اور مجبوراً مجھے تسلیم کرنا پڑا کہ اگرچہ ”یا“ (or) اور ”اگر“ (If) اور ”نہیں“ (not) کی مدلول اشیاء شاید ممکن ہوں، لیکن ”پھر بھی“ (nevertheless) جیسے الفاظ کی مدلول اشیاء کا ہونا ممکن نہیں، اور منطقی کویش از بیش اسی طرح کے الفاظ سے ہی واسطہ پڑتا ہے۔

ان حقائق کی روشنی میں معنی کے بارے میں کسی نئی دریافت کا سہرا دریدا کے سر باندھنا محض معصومیت ہے۔ دراصل دریدا خود اس مقالے کا شکار ہے کہ دنیا کے بارے میں حقیقی بیانات شاید ممکن ہوں۔ (یہاں نہ سہی، کہیں اور سہی)۔ مشرقی شعریات میں ”معنی“ کو ”حقیقت“ کا مرادف نہیں سمجھتے۔ یہی وجہ ہے کہ ہمارے یہاں ”معنی آفرینی“ جیسی اصطلاحیں پیدا ہوئیں جن کے ذریعے شعر کی اساس مضبوط ہوئی۔

میر کے زیر بحث شعر میں کثرت معنی اسی نوعیت کی ہے جیسی معنی آفرینی میں ہوتی ہے۔ یعنی اس کی بنیاد استعارے پر ہے، اور ہر استعارے کو حقیقت کی سطح پر برتتے ہیں۔ معشوق کو سنگ دل کہتے ہیں، لیکن میر نے خود معشوق کو سنگ کہہ کر معنی کی نئی جہت پیدا کی ہے۔ (ملاحظہ ہوا/۱۷) مصرع ثانی میں ”کہ“ دو معنی میں ہے۔ ایک تو کاف بیانیہ (وہ سنگ جو کہ دل شکن ہے) اور دوسرا کاف تفصیل (اس سنگ سے ہے۔ یہ بات دل شکن ہے)۔ یعنی دوسرے معنی کی رو سے خود سنگ دل شکن نہیں، بلکہ یہ بات دل شکن ہے کہ میر معاملہ معشوق جیسے پتھر سے ہے۔ مزید لطف یہ کہ معشوق تو دل شکن پتھر ہے، لیکن خود منظم اپنے دل کی نہیں، بلکہ اپنی جان کی بات کر رہا ہے۔ میری جان شخصے کی بنی ہوئی ہے، اور میں وابستہ ایسے پتھر سے ہوں جو دل شکن ہے۔ اس کے دو معنی ممکن ہیں۔ (۱) جان کے مقابلے میں دل زیادہ سخت ہوتا

ہے۔ چونکہ وہ پتھر ایسا ہے کہ دل توڑ دیتا ہے، تو پھر وہ جان کو پاش پاش کرے گا ہی۔ (۲) وہ میرا دل توڑ دے گا کہ دل شکن ہے، لیکن میری جان تو شیشہ ہے، شاید بچ جائے۔ ان معنی میں ایک طنز یہ تاؤ ہے، کیونکہ یہ بات تو ظاہر ہی ہے کہ دل شکن پتھر کے ہاتھوں جان بچنے والی نہیں، لیکن امید سی ہے۔ دوسری طرف یہ طنز بھی ہے کہ مجھ جیسے شیشہ جاں کے لئے دل شکن پتھر کی ضرورت ہی کیا تھی؟ شیشہ تو ذرا سی ضرب سے ٹوٹ جاتا ہے۔ تیسری جہت طنز کی یہ ہے کہ مجھ شیشہ جاں کی جان کو پاش پاش کرنے کا انتظام نہ کیا، دل کو توڑنے والے پتھر سے مجھے منسلک کر دیا، یہ بھی عجب کارخانہ ہے۔

یہ بھی ممکن ہے کہ ”سنگ“ سے معشوق نہ مراد ہو، بلکہ کوئی بھی جابر، کوئی بھی صاحب اختیار ہو، اور شکم اس کے ہاتھوں اپنی زیوں حالی کا رنج کر رہا ہو۔ یازبوں حالی کے خوف کا اظہار کر رہا ہو۔ ان معنی کی رو سے لفظ ”وابستگی“ خاص اہمیت کا حامل ہو جاتا ہے، کیونکہ ہم کہتے ہیں ”فلاں شخص فلاں کے دامن دولت اور دولت سے وابستہ ہے۔“ یعنی ”وابستگی“ میں انحصار اور توسل کا عنصر ہوتا ہے۔

”شیشہ جاں“ دلچسپ ترکیب ہے۔ اور ”دل شکن سنگ سے“ اس کی وابستگی ضلع اور مناسبت کا اچھا نمونہ ہے۔ برکاتی صاحب نے اسے اپنی فرہنگ میں نہیں درج کیا، نہ یہ پابلیش اور ”نور اللغات“ میں ہے۔ وارستہ نے لکھا ہے کہ ”سنگ دل“ اور ”سنگ جاں“ کی طرح ”شیشہ دل“ اور ”شیشہ جاں“ بھی ہے۔ صاحب۔

ہر شیشہ جاں خزنہ اسرار عشق نیست

ناموس شیشہ است کہ در بار عشق نیست

(ہر شیشہ جاں شخص اسرار عشق کا خزانہ نہیں)

ہوتا۔ ناموس وہ شیشہ (جام، پیانہ) ہے

جس کا گزر عشق کی بزم میں نہیں۔)

صاحب کے شعر میں لطف یہ ہے کہ ناموس کو شیشے سے تشبیہ دیتے ہیں۔ لیکن صاحب کا مضمون زمین کی سطح پر ہی رہ گیا ہے، جب کہ میر نے معمولی مضمون کو معنی آفرینی کے بل بوتے پر بہت بلند کر دیا ہے۔

عبد الرشید نے ”آئندراج“ اور ”چراغ ہدایت“ کے حوالے سے مجھے مطلع کیا ہے کہ ”شیشہ جاں“ ”نازک دل، نازک مزاج“ کے معنی رکھتا ہے اور یہ مقابل ”سخت جاں“، ”سنگ جاں“ ہے۔

۳۳۱/۳ بدن کو جان کی طرح نازک کہنے کا مضمون میر نے امیر خسرو سے لے کر بار بار نئے نئے پہلو سے لکھا ہے۔ اس سلسلے میں بہت سے شعر ۱/۳، ۱۸۰/۲، ۲۰۳/۳ اور ۲۷۵/۳ پر گزر چکے ہیں۔ اس کے باوجود میں نے یہ شعر انتخاب میں رکھا ہے، کیونکہ یہ انشائیہ اسلوب کا غیر معمولی نمونہ ہے۔ پھر اس کے دونوں مصرعے اس طرح باہم پیوست ہیں اور اتنے برابر کے ہیں (انشائیہ کا جواب انشائیہ سے دیا ہے) کہ شعر میں کمال قوت (tour de force) کا لطف پیدا ہو گیا ہے۔ مندرجہ ذیل نکات پر غور کریں:-

(۱) پہلے مصرعے میں کہا کہ اے میر میں اس کے بدن کا لطف کیا بیان کروں؟ (کس طرح بیان کروں؟ کن الفاظ میں، کس ڈھنگ سے بیان کروں؟ وغیرہ۔) اس سے گمان ہوتا ہے کہ شکم اگرچہ معشوق کے بدن سے واقف ہے، لیکن اس کے پاس اس لطف کو بیان کرنے کے لئے الفاظ نہیں جو کہ اس نے معشوق کے بدن سے حاصل کیا ہے۔

(۲) لیکن جب ہم دوسرا مصرع سننے / پڑھتے ہیں تو معلوم ہوتا ہے کہ شکم کو شاید اس بدن سے واقفیت نہیں ہے۔ ابھی تو وہ یہی فیصلہ نہیں کر سکا ہے کہ وہ جسم ہے کہ محض جان ہے؟ یعنی دیکھنے میں معشوق اس قدر نازک ہے کہ جسم کی جگہ محض جان سا لطیف اور نازک معلوم ہوتا ہے۔ (مثلاً ۱/۳۲۸۔)

(۳) مصرع ثانی میں انشائیہ بیان استفہامی نوعیت کا ہے اور علم کا سوال قائم کرتا ہے۔ اس طرح وہ مصرع اولیٰ کا جواب بھی ہے جس میں کہا گیا ہے کہ لطف اس کے بدن کا کیا کہوں؟ معلوم ہوا مصرع ثانی کا استفہام واقعی استفہام ہے بدیعیاقی (rhetorical) نہیں۔ اور اس کا مفہوم یہ ہے کہ میں اس کے بدن کا لطف بیان نہیں کر سکتا۔ دوسرے مصرع میں اس کا قائل کی وجہ بیان کی کہ خدا جانے وہ جان ہے کہ تن ہے۔ ایسی صورت میں اس کا لطف بیان کرنے کا سوال کہاں اٹھتا ہے؟

(۴) ممکن ہے مصرع ثانی میں اشارہ معشوق کے بدن کی طرف نہیں، بلکہ خود معشوق کی طرف ہو۔ اب معنی یہ ہوئے کہ جس شخص کے لئے یہ ہی طے نہیں کہ اس کا وجود جسمانی ہے کہ روحانی، اس کے بدن کا لطف کہاں سے بیان ہو؟

(۵) اب مخاطب کا لطف دیکھیں۔ یہ شعر خود کلامی بھی ہو سکتا ہے، اور یہ بھی ممکن ہے کہ شکم اور میر دو الگ الگ شخص ہوں اور ایک دوسرے کے ہم راز ہوں۔

میر نے اس مضمون کو کئی بار الٹ پلٹ کر اس کے تمام امکانات کو اتنی خوبی سے برت لیا کہ

بعد کے لوگوں کو اسے اپنانے کی ہمت کم ہوئی۔ مصحفی نے البتہ عمدہ شعر کہا جسے ہم ۳/۲۸۵ پر دیکھ چکے ہیں۔
اس مضمون کے بارے میں میرا خیال تھا کہ یہ خسرو کی اختراع ہے۔ لیکن چند دن ہوئے
شاہنامہ فردوسی (داستان رستم و سہراب) میں نظر پڑا۔

روانش خرد بود و تن جان پاک
تو گفتی کہ بہرہ نہ دارد ز خاک
(مقل کل اس کی روح تھی، اور جان
پاک اس کا بدن۔ گویا اس کی سرشت میں
خاک تھی ہی نہیں۔)

سچ ہے، نیا مضمون نکالنا بڑا ہی مشکل کام ہے، اور شیخ جرجانی کی بات پتے کی ہے کہ معنی (= مضمون) تو
سب کی ملکیت ہیں۔

۴۴۲

ہم مست ہو بھی دیکھا آخر مزا نہیں ہے
ہشیاری کے برابر کوئی نشہ نہیں ہے

۱۱۸۵ شوق وصال ہی میں جی کھپ گیا ہمارا
با آں کہ ایک دم وہ ہم سے جدا نہیں ہے

زیر فلک رکا ہے اب جی بہت ہمارا
اس بے فضا قفس میں مطلق ہوا نہیں ہے

۴۴۲/۱ غیر متوقع لفظ کی طرح، غیر متوقع بات کہنے یا سروج بات کو الٹ دینے میں بھی میر کو کمال
حاصل ہے۔ زیر بحث مطلقے میں مضمون کی تھلیب کے علاوہ بھی اور لطف ہیں۔ ”ہم مست ہو بھی دیکھا“
میں کنایہ ہے کہ مستی کو بالا راہ اختیار کیا، بطور تجربہ اور دریافت (exploration) اختیار کیا، جس طرح
آج سے کچھ دن پہلے تک مغرب میں، اور پرانے زمانے میں ہمارے ملک میں لوگ طرح طرح کی
نفسیاتی اثر و ادھام پیدا کرنے والی، (psychedelic) دوائیں (drugs) استعمال کرتے تھے، کہ اس میں
محض لطف کی تلاش نہ تھی، بلکہ قوت حاسہ کے ترفع کے ذریعے نئے نئے اور کات اور تقریباً روحانی سطح کے
انکشافات کی توقع ہوتی تھی۔ ”آخر مزا نہیں ہے“ کے معنی ہیں۔ (۱) مستی کے تجربے کا نتیجہ انجام کار بے
لطف یا بدمزہ ہوتا ہے، یعنی مستی پر قانون تخفیف صمد یعنی (Law of diminishing returns) کا
اطلاق ہوتا ہے۔ (۲) نشہ اترنے کے بعد جو کیفیت ہوتی ہے وہ بے مزہ/بدمزہ ہوتی ہے۔ (۳) مستی
شروع شروع میں مزے دار اور آخر آخر بے مزہ ہوتی ہے۔ (۴) فارسی لفظ ”مزہ“ جب اردو میں ”مزا“

کی شکل میں آتا ہے تو اس میں حیاتی لطف، اور ایک طرح کی بے فکری اور لڑکپن کی آزادی کا اشارہ ہوتا ہے (ملاحظہ ہو ۲۱۵/۳)۔ مثلاً میر سوز

یار مگر صاحب وفا ہوتا

کیوں میاں جان کیا مزا ہوتا

یعنی اردو لفظ میں ”مزا“ فرانسیسی ”لطف“ (joie de vivre) کا لطف ہے، اور ان معنی میں اردو کا لفظ اور فرانسیسی فقرہ دونوں ناقابل ترجمہ ہیں۔ میر کے زیر بحث شعر اور ۲۱۵/۳ اور سوز کے شعر سے لفظ ”مزا“ کے مزے اور ذائقے کا اندازہ ان لوگوں کو ہو سکتا ہے جو زبان کے مزاج شناس ہیں۔ (۵) لفظ ”آخر“ بمعنی ”نتیجہ“ (conclusion) ہے، یعنی ہم نے مست ہونے اور مست رہنے کے بعد یہ نتیجہ نکالا کہ یہ سارا وحدہ (مستی و کیف کا) بے مزہ اور بے فائدہ ہے۔ (۶) مستی کی عادت پڑ جائے تو اس کا لطف زائل ہو جاتا ہے۔

مصرع اولیٰ میں اتنا سب کہہ دینے کے بعد لا محالہ توقع ہوتی ہے کہ اب کسی اور طرح کے سکر کی بات ہوگی، یا ہوش مندی کی صفت میں کچھ کہا جائے گا۔ لیکن یہ توقع بھی پوری نہیں ہوتی۔ اور مصرع ثانی میں ہمیں بتایا جاتا ہے کہ سب سے بڑا نشہ تو ہشیاری، یعنی نشے کا نہ ہونا ہے۔ تو کیا اس کا مطلب ہم یہ سمجھیں کہ منظم نشے (سکر، بے ہوشی، اپنے آپ پر قابو نہ ہونے، اور اس کے ذریعہ حاصل ہونے والے لطف) کے خلاف نہیں، بلکہ وہ صرف روائی قسم کی مستی کے خلاف ہے؟ اگر ایسا ہے تو پھر نتیجہ یہ نکلا کہ جو لوگ ہشیار ہیں وہ لوگ بھی اپنے آپ میں نہیں ہیں۔ یا پھر یہ نتیجہ نکلا کہ جو لوگ ہشیار ہیں وہ اس قسم کے لطف سے بہرہ مند ہیں جو مستی میں حاصل ہوتا ہے؟ لیکن اگر ہشیاری بھی نشہ ہے تو ہشیاروں کے بھی قول فعل کا اعتبار نہیں۔ یعنی جو ہشیار ہیں وہ ہشیار نہیں۔ اس کا ایک پہلو یہ ہے کہ مصرع اولیٰ میں جن لوگوں کے بارے میں کہا گیا کہ مست ہونے میں انھیں آخر کوئی مزا نہیں ملتا تو اس کا مطلب یہ نکلا کہ جو مست ہیں وہ مست نہیں ہیں اور جو مست نہیں ہیں وہ مست ہیں۔ یعنی جو مست ہے وہ اپنے کو مست کہے تو جھوٹ بول رہا ہے، اور جو ہشیار ہے وہ اپنے آپ کو ہشیار کہے تو وہ بھی جھوٹ بول رہا ہے اور علیٰ ہذا القیاس جو شخص مست ہے وہ اپنے کو مست کہے تو جھوٹا، اور ہشیار کہے تو جھوٹا۔ اور جو شخص ہشیار ہے۔ وہ خود کو مست کہے تو جھوٹا اور ہشیار کہے تو جھوٹا۔ غور کیجئے کہ ژاک دریدا (Jauques Derrida) بھی اس سے زیادہ کیا کہے

گا؟ اور جس کے پاس میر کا کلام ہو وہ دریدا سے کیا مانگے؟

مغربی اہل منطق نے ایک قول محال وضع کیا تھا جسے رسل (Bartrand Russell) نے ”سچے بیانات“ اور ”جھوٹے بیانات“ کے نظریے کے تجربے کی خاطر اس خوبی سے استعمال کیا تھا کہ اب اسے ”رسل کا قول محال“ (Russell's Paradox) کہتے ہیں۔ اس کی قدیم یونانی شکل حسب ذیل ہے:

قبرص کے تمام باشندے جھوٹے ہوتے ہیں۔ میں قبرص کا باشندہ ہوں۔

ظاہر ہے کہ اگر منظم واقعی قبرص کا باشندہ ہے تو وہ جھوٹ بول رہا ہے لیکن اگر وہ جھوٹ بول رہا ہے تو وہ قبرص کا باشندہ نہیں ہو سکتا۔ اور اگر وہ قبرص کا باشندہ نہیں ہے تو وہ جھوٹ بول رہا ہے، لہذا اسے قبرص کا باشندہ کہا جاسکتا ہے۔ کیونکہ قبرص کے باشندوں کے جھوٹے ہونے کے بارے میں ہمیں بتایا جاسکا ہے۔

رسل نے اس قول محال کو اور بھی دلچسپ کر دیا اور اسے عام زبان میں یوں لکھا:

”جہاز کا حجام“ وہ شخص ہے جو ہر اس شخص کی ڈاڑھی موٹا

ہے جو اپنی ڈاڑھی خود نہیں موٹاتا۔ سوال یہ ہے کہ جہاز کا حجام اپنی

ڈاڑھی موٹاتا ہے کہ نہیں؟ لہذا اگر وہ اپنی ڈاڑھی موٹاتا ہے تو

دراصل وہ اپنی ڈاڑھی نہیں موٹاتا۔ اور اگر وہ اپنی ڈاڑھی نہیں

موٹاتا تو دراصل وہ اپنی ڈاڑھی موٹاتا ہے۔

رسل نے اپنی خود نوشت میں لکھا ہے کہ اس زمانے میں، جب اس کے قول محال کا بہت چرچا تھا، وہ کسی کانفرنس میں گیا جہاں یہ سوال بھی اٹھا کہ وہ کون سے بیانات ہیں جن کا سچا ہونا ان کے جھوٹ ہونے پر منحصر ہے۔ جلسے کے اختتام پر ایک شخص نے رسل کو چپکے سے ایک کاغذ تھما دیا جس پر درج تھا:

جو بات اس کاغذ کی پشت پر لکھی ہے وہ سچی ہے۔

اور جب رسل نے کاغذ کو پلٹ کر دیکھا تو اس پر لکھا تھا:

جو بات اس کاغذ کی پشت پر لکھی ہے وہ جھوٹی ہے۔

ظاہر ہے کہ یہ رسل کے قول محال کی لطیف ترین شکل ہے۔ میر کے مطلعے میں اسی قسم کا قول محال ہے جس میں اگر کوئی شخص سچ بول رہا ہے (میں مست ہوں) تو وہ جھوٹ بول رہا ہے (بحوالہ معنی ۶) اور اگر کوئی شخص کہے کہ میں ہوشیار ہوں تو وہ دراصل نشے میں ہے۔ اور اگر کوئی کہے کہ میں نشے میں ہوں تو وہ

در اصل ہوشیار ہے ورنہ وہ یہ بات نہ جانتا کہ مستی میں کچھ مزا نہیں ہے۔ یہ اس طرح کا قول بحال بظاہر تو منطق کا ایک مسئلہ ہے لیکن اسٹوارٹ ہیمپشر (Stuart Hampshire) کے بقول رسل کے نظام میں اس کی غیر معمولی اہمیت اس باعث ہے کہ رسل نے اس کے ذریعہ انسان کے علم، اور اس علم کے فلسفیانہ بیان کے حدود پر غور و فکر کا کام لیا۔ میرے مطالعے میں یہ قول بحال انسانی علم سے زیادہ انسانی تجربے کے حدود اور انسانی علم کی نوعیت پر تبصرہ کرتا ہوا معلوم ہوتا ہے۔

اب اس بات پر غور کرتے ہیں کہ میر نے یہ بات کیوں اور کس معنی میں کہی کہ ہشیار کے برابر کوئی نشہ نہیں ہے؟ کیا اس کا مطلب یہ ہے کہ میر کو جنون کے مقابلے میں خرد زیادہ قیمتی معلوم ہوتی ہے؟ لیکن مستی/نشہ کو قیمتی نہ کہنا مشکل ہے۔ تو کیا اس کا مطلب واقعی یہی ہے کہ اصل نشہ تو ہوشیاری ہے، مستی محض ایک سطحی شے ہے؟ اب پھر ایک قول بحال پیدا ہوا کہ ہوشیاری بھی ایک نشہ ہے۔ یعنی علم کا غرور، یا علم کا لطف ایسا ہے کہ وہ نشے کا کام کرتا ہے۔ اسلامی اور نصرانی دونوں تصورات تقدس میں اس بات کی بہت برائی آئی ہے کہ کسی کو اپنے زہد و اتقا پر غرور ہو۔ ہمارے یہاں تو کہا گیا ہے کہ غرور زہد سے بڑھ کر کوئی گناہ نہیں، کوئی گمراہ کن شے ہی نہیں۔ اگر یہ معنی قبول کئے جائیں تو پھر شعر میں انسانی الیے کا بیان ہے کہ مستی تو بے مزہ نگلی اور ہشیاری کا نتیجہ مستی نکلا۔ یعنی دونوں ہی طرح مقصد حاصل نہ ہوا۔

اگر یہ فرض کیا جائے کہ شعر میں ہوشیاری اور خرد مندی کو مثبت قدر اور اس طرح حاصل زندگی کہا گیا ہے تو نتیجہ یہ نکلا کہ میر (یا شعر کا منتظم) جنون کو جھوٹ اور بے فائدہ سمجھتا ہے، اور کلاسیکی شاعری کے عام اصول کے خلاف جنون کی وقعت اور عظمت کا قائل نہیں۔ لیکن اس میں بھی ایک طرح کا دھوکا ہو سکتا ہے، کہ آخر جنون سے مقصود ہے کیا؟ ظاہر ہے کہ از خود نگلی اور اپنے آپ سے بے خبری۔ اور اگر یہ چیز مستی کے بجائے ہوشیاری کے ذریعہ حاصل ہو تو وہی اسی۔ تو جنون میں ایک طرح کی چالاکی ہے۔ ملاحظہ ہوا/۳۷۳۔ ایسا غضب کا بیج دار شعر ہے کہ ہوش گم ہو جاتے ہیں۔

صاحب کے یہاں میر کے مضمون کا ایک پہلو تیشلی انداز میں نظم ہوا ہے۔

شراب تلخ از انگور شیریں خوب می آید
باشد تا خرد کامل جنوں کامل نمی گردد
(بیشے انگور سے تلخ شراب خوب عمدہ بنتی)

ہے۔ جب تک خرد کامل نہ ہو، جنون کامل نہیں ہوتا۔)

لیکن صاحب کے یہاں مضمون میں دو اور دو چار کی کیفیت زیادہ ہے۔ پھر جنون کو انگور اور شراب کو خرد کہنے کا کوئی ثبوت نہیں فراہم کیا۔ میر نے صرف دعویٰ ہی دعویٰ رکھا ہے، اور قول بحال کے ظلم کے باعث دلیل کی ضرورت کو رفع کر دیا ہے۔

۳۳۲/۲ یہاں بھی قول بحال ہے، لیکن عقل کو حیران کر دینے والا نہیں۔ شوق وصال میں ہی جی اس لئے کھپ گیا کہ (۱) معشوق اس قدر نازک ہے کہ وصال ہو ہی نہ سکا (۳/۳۳۱) اور اس مضمون کے دیگر اشعار۔ (۲) وصال میں کثرت اور شدت اور ہر طرح کے قرب کے باوجود معشوق کی تازگی اور رعنائی ویسی ہی ہے، اور ہمارا شوق وصال کم ہی نہیں ہوتا۔ جیسا کہ شیکسپیر کے ڈرامے ”انٹونی اور کلو پٹرہ“ میں ہے:

Age cannot wither her, nor custom stale
Her infinite variety: other women cloy
The appetites they feed, but she makes hungry
Where most she satisfies.

(III.2. 235-238)

شان الحق حتی کا ترجمہ اصل کے مفہوم کو پھیلا کر یوں بیان کرتا ہے۔

کمائے اس کو گردشِ دوزاں بحال ہے
برگشتہ اس سے ہو دلِ انساں بحال ہے
جادو نہ جس پہ گردشِ دوزاں کا چل سکے
افسوس سے اس کے کیا کوئی انساں نکل سکے
ہر حال میں ہی ہے وہ ہر آن میں عجیب
یہ طرنگی یہ تازگی ہوگی کے نصیب

وہ عورتیں جو دل سے اتر جائیں اور ہیں
تسکین میں بھی یاں تو طلب ہی کے طور ہیں

شان الحق حتی کے ترجمے میں شیکسپیر کے ارتکاز کے علاوہ اس کی جنسیت (eroticism) کی شدت اور پیکروں کی قوت بھی غائب ہوگئی ہے۔ لیکن اس سے کچھ اندازہ ہو سکتا ہے کہ میر کے شعر میں معشوق کے ایک لمحہ بھی عاشق سے جدا نہ ہونے کے باوجود یہ کس طرح ممکن ہے کہ عاشق کا جی شوق وصال ہی میں کھپ جائے۔

لیکن میر کے یہاں ایک تیسرا مفہوم بھی ہے، کہ معشوق دراصل دور ہے (جسمانی طور سے) لیکن عاشق کے دل میں ہر وقت ہے۔ اس طرح وہ عاشق سے ایک لمحے کے لئے جدا بھی نہیں ہوتا اور شوق وصال سے عاشق کا جی کھیتا بھی رہتا ہے۔

ایک مفہوم یہ بھی ہے کہ معشوق اور شکم کے درمیان کوئی ایسا پردہ ہے، یا ان کے تعلقات میں کوئی ایسا نفسیاتی حجاب ہے، کہ ہر وقت پاس رہنے کے بعد ان کے درمیان ایک طرح کی دوری باقی ہے۔ چنانچہ بیدل کا شعر ہے۔

ہم عمر با تو قدح زدیم و نہ رفت رنج خمار ما
چہ قیامتی کہ نہ می ری زکنار ما بہ کنار ما
(ہم نے ساری عمر تیرے ساتھ جام پر جام پئے لیکن
میری پیاس کا کرب کم نہ ہوا کیا قیامت ہے کہ تو
ہمارے پہلو سے ہمارے پہلو تک نہیں پہنچتا۔)

بیدل کے شعر میں ایک اسرار ہے، لیکن اس کا ایک حل یہ ہو سکتا ہے کہ معشوق کا قرب اور آپس کی ہم پیا لگی محض تصور میں ہو۔ عاشق اس قدر شدت اور ارتکاز کے تصور کے ساتھ معشوق کا دھیان کرتا ہے کہ معشوق کو یا جسم اس کے سامنے آچکا ہے، لیکن پھر ظاہر ہے کہ درحقیقت تو معشوق کہیں ہے اور عاشق کہیں ہے۔ اس اعتبار سے یہ تقریباً وہی مضمون ہے جو ہم نے تیسرے مفہوم کے تحت بیان کیا۔ لیکن اس کے باوجود شعر کا اسرار باقی رہتا ہے، کہ باہم پیانہ کشی کے باوجود ہوس سے کشی نہ لگی اور معشوق پہلو میں ہے لیکن پہلو تک آتا نہیں۔ بیدل نے ایک اور شعر میں عشق اور اس کی آرزو مندی کو اپنی جگہ مطلق

حقیقت بیان کیا ہے۔

محو یاریم و آرزو باقیست
وصل ما انتظار را ماند
(ہم یار میں محو ہیں، لیکن آرزو
پھر بھی باقی ہے۔ ہمارا وصل تو
انتظار جیسا ہے۔)

یہاں عشق مقصود بالذات حقیقت بن جاتا ہے۔ اس کے برخلاف غلیل الرحمن اعظمی کے شعر میں ایک طرح کی تجنی اور فریب کشی ہے۔

ایسی راتیں بھی ہم پہ گزری ہیں
تیرے پہلو میں تیری یاد آئی
اس کے مقابلے میں فیض صاحب کا شعر بالکل سپاٹ ہے۔

تم مرے ہو کے بھی مرے نہ ہوئے
تم کو اپنا بنا کے دیکھ لیا

مومن کا مضمون مختلف ہے، لیکن ان کے بیان کا زور اور شدت فیض کے لئے مشعل راہ ہو سکتی تھی۔

تم ہمارے کسی طرح نہ ہوئے
ورنہ دنیا میں کیا نہیں ہوتا

عشق کے روزمرہ معاملات کو بنیاد بنا کر میراثر نے زیر بحث مضمون کا ایک پہلو بہت خوب بیان کیا ہے۔

آمدی تو و من ز خود رقم
انتظارم هنوز باقی ماند

(تو آیا اور میں از خود رفتہ ہو گیا۔ میرا

انتظار تو پھر بھی باقی رہا۔)

میر نے دیوان چہارم میں اس مضمون کو عشق کے پورے تجربے کی تجنی اور مایوسی کے ماحول

میں پیش کیا ہے۔

اب کے وصال قرار دیا ہے ہجری کی سی حالت ہے
ایک سیمیں میں دل بے جا تھا تو بھی ہم دے بکھا تھے

اس شعر پر گفتگو اپنے مقام پر ہوگی۔ دیوان دوم کے زیر بحث شعر میں اس لفظی خوبی پر بھی نظر رکھیں کہ مصرعِ اولیٰ میں ”جی کھپ گیا“ کے گھریلو فقرے کے برابر دوسرے مصرع میں ”ہا آں کہ“ کی فارسیّت لطف دے رہی ہے۔ ملاحظہ ہو ۳۶۶/۳۔

۳۳۲/۳ میر نے یہ شعر بیدل سے ترجمہ کیا ہے۔ اس باب میں، اور یہ دیکھنے کے لئے کہ غالب نے اس مضمون کو کس طرح استعمال کیا ہے، تھوڑی سی گفتگو جلد اول (صفحہ ۳۷-۳۸) ملاحظہ کریں۔ ترجمہ ہمارے یہاں استفادے کی ایک قسم، اور ایک شاعر کا دوسرے شاعر کو خراجِ تحسین سمجھا گیا ہے۔ اور اگر ترجمہ اصل سے بڑھ جائے تو کیا کہنا ہے۔ میر نے یقین پر اِترام لگایا ہے کہ یقین نے آنند رام مخلص کا ایک شعر چرایا۔ آنند رام مخلص کہتے ہیں۔

ناخن تمام گشت معطر چو برگ گل
بند قباے کیست کہ وای کنیم ما
(میرے سارے ناخن برگ گل کی
طرح معطر ہو گئے۔ یہ میں کس کے
بند قبا کھول رہا ہوں؟)

یقین کا شعر ہے۔

کیا بدن ہوگا کہ جس کے کھولتے جاے کے بند
برگ گل کی طرح ہر ناخن معطر ہو گیا

یہ بات الگ ہے کہ یقین کا ترجمہ بہت اچھا نہیں (اور اس اعتبار سے یقین موردِ اعتراض ٹھہر سکتے ہیں)۔ لیکن شعر کا ترجمہ کرنا خود کوئی بری بات نہیں تھی، کیونکہ میر نے نہ صرف اور بہت سے شعروں کا ترجمہ کیا ہے (زیر بحث شعر تو ہمارے سامنے ہے) بلکہ خود آنند رام مخلص کے اسی شعر کا ترجمہ انھوں نے یقین کے مرکب جانے کے کئی سال بعد دیوان سوم میں یوں کر ڈالا۔

اس گل تر کی قبا کے کہیں کھولے تھے بند

رنگوں گل برگ کے ناخن ہے معطر اپنا رنگوں طرح

بے شک میر کا شعر آنند رام مخلص سے بھی بڑھ گیا ہے، اور یقین سے تو کئی درجہ بہتر ہے، لیکن ہے وہ بہر حال مخلص کا ترجمہ۔ دراصل میر کو بے چارے یقین سے کچھ بے وجہ قسم کی پر خاش تھی، اس لئے میر نے ”نکات الشعراء“ میں یقین کی برائی میں کوئی دقیقہ اٹھانہ دکھا ہے، اور مخلص کا شعر چرانے کا بھی اِترام بے جا لگا دیا ہے۔ ورنہ گذشتہ شاعروں کے ترجمے سے بھی زیادہ معاصر شاعر کے ترجمے میں خراجِ تحسین کا پہلو ہے، اور گلا سکی زمانے کی عام ادبی معاشرت (Literary community) سے یہ بات بالکل متوقع تھی کہ ان میں سے اکثر نہیں تو خاصی تعداد اس شعر سے واقف ہوگی جس سے ترجمہ کیا گیا ہے۔ میر نے آنند رام مخلص کے ایک اور شعر کا ترجمہ کیا ہے۔ میر۔

نیزہ بازان مژہ میں دل کی حالت کیا کہوں
ایک ناکہ سپاہی دکھنوں میں گھر گیا

(دیوان دوم)

مخلص کہتے ہیں۔

بردل ماتیرہ روزاں از صف مژگاں گذشت
انچہ از فوج دکن بر ملک ہندوستان گذشت
(ہم بد نصیبوں پر صفِ مژگاں کے ہاتھوں وہی کچھ بیتی
جو دکن کی فوج کے ہاتھوں ملکِ ہندوستان پر گذری۔)

(پرانے زمانے میں ”ہندوستان“ سے مراد ”شمالی ہند“ تھا۔) مخلص کا شعر عمدہ ہے، لیکن میر نے اپنا شعر مخلص سے بڑھا دیا ہے۔ ہاں مندرجہ ذیل شعر میں جو میر نے آرزو سے ترجمہ کیا ہے، خان آرزو کا پلہ ہماری رہا۔

نشو و نما ہے اپنی جوں گرد بادِ انوکھی
بالیدہ خاک رہ سے ہے یہ شجر ہمارا

(دیوان اول)

بے شک میر کا شعر آب زر سے لکھے جانے کے قابل ہے، لیکن اب خان آرزو کو دیکھئے۔

افتاد گیسٹ مایہ نشو و نماے من
تکلم چو گرد باد ز خاک آب می خورد
(زمین پر پڑا اگر رہتا یعنی حقیر ہوتا ہی
میری نشو و نما کا سرچشمہ اور اس کا خمیر ہے
اور میر اور خست گرد باد کی طرح خاک سے
آبیاری پاتا ہے۔)

(گرد باد چونکہ خاک ہی پر منحصر ہوتا ہے، اس لئے اسے از خاک آب می خورد کہنا غیر معمولی بات ہے۔
ملاحظہ ہو ۵۴/۴۔)

بہر حال، اس بحث کو درج کرنے کا مقصود یہ ہے کہ یقین پر میر کے اعتراض کی حقیقت کھول
دی جائے اور اس بات کی تصدیق کی جائے کہ ترجمہ کرنا اچھا کام ہے، ورنہ میر اسے بے تکلفی سے نہ
کرتے۔

زیر بحث شعر کے مضمون کی اصل مولانا روم کے یہاں ہے۔ مثنوی (دفتر ششم) میں مولانا
فرماتے ہیں۔

ایں زمیں چوں گاہوارہ طفلکان
بالغاں را تنگ می دارد مکان
(یہ زمین، جو ننھے بچوں کے ہنگاموں کے لئے
طرح ہے، اس میں بالغوں کے لئے جگہ
تنگ ہے۔)

رومی کے شعر میں صوفیانہ علو بہمتی کا ذکر ہے، کہ اہل ہمت مثل بالغ و عاقل لوگوں کے ہیں، جن کے لئے
بچے کا پالنا لامحالہ بہت چھوٹا ہو جاتا ہے۔ میر کے یہاں دل گرفتگی کا مضمون ہے، لیکن اس میں بھی ایک علو
بہمتی ہے۔ یعنی دل گرفتہ اسی لئے ہیں کہ کائنات کا گھر چھوٹا معلوم ہوتا ہے۔ یہ بات لائق توجہ ہے کہ بات
یوں بھی پوری تھی ”اس قفس میں مطلق ہوا نہیں ہے۔“ معمولی شاعر (مثلاً جوش یا فراق) کوئی فضول سا لفظ

لکھ کر وزن پورا کر دیتے، لیکن میر کی علو بہمتی نے ”بے فضا“ جیسا تازہ اور پر معنی لفظ ڈھونڈا، کہ ”ہوا“ کے
ساتھ مناسبت بھی رکھتا ہے، اور اس سے الگ بھی ہے۔ فرید احمد برکاتی نے ”بے فضا“ نہیں لکھا ہے، لیکن
”بے فضائی“ درج کر کے معنی لکھے ہیں ”بے لطفی، گھٹن“ اور دیوان دوم ہی کا یہ شعر نقل کیا ہے۔

عالم کی بے فضائی سے تنگ آ گئے تھے ہم
جاگہ سے دل گیا جو ہمارا بجا ہوا

برکاتی صاحب نے یہ معنی غالباً قیاس سے لکھے ہیں، کیونکہ ان کا ارشاد ہے کہ ”آصفیہ“، ”آندراج“ اور
”جہراغ ہدایت“ میں ”بے فضائی“ ان کو نہیں ملا۔ اگر وہ ”آصفیہ“ یا ”نور اللغات“ میں ”فضا“ کا اندراج
دیکھتے تو انہیں معلوم ہو جاتا کہ ”فضا“ کے معنی مطلق ”وسعت“، ”فراخی“ بھی ہیں، اور ”روشنی“، ”بہار“
(بمعنی چہل پہل، لطف وغیرہ) بھی ہیں۔ اس طرح ”بے فضا“ کا لفظ صحیح معنی میں اس شعر کے لئے
معجزے کا حکم رکھتا ہے۔ میر نے دیوان دوم ہی میں اس مضمون کو بدل کر کہا ہے، اور حق یہ ہے کہ عمدہ بات
نکالی ہے۔

رک جائے دم گر آہ نہ کرے جہاں کے بچ
اس تنگ نائے میں کریں کیا جو ہوا نہ ہو

(”تنگ نائے“) کے ایک اور خوبصورت استعمال کے لئے ملاحظہ ہو ۳۳۰/۱۔ قائم نے دنیا کی تنگی کے
مضمون کا ایک نیا پہلو نکالا ہے۔

کیوں نہ جی گھبرائے زیر آسماں
گھر تو ہے مطبوع پر بس مختصر
”فرہنگ آصفیہ“ میں ”جی“ کے ایک معنی ”سانس“ بھی لکھے ہیں اور ناسخ کا شعر سند میں
دیا ہے۔

دل یر میں ہے جسم میں نہ جی ہے
کچھ میری خبر تمہیں اجی ہے

اس شعر سے حتمی طور پر ”جی“ بمعنی ”سانس“ ثابت نہیں ہوتا، اور نہ کسی لغت میں ”جی“ کے یہ معنی ملے۔
لیکن ”آصفیہ“ کی بنا پر یہ معنی درست مان لئے جائیں تو میر کے شعر میں ایک اور پہلو کا اضافہ ہوتا ہے، کہ

ہوا نہ ہونے کے باعث سانس رک گئی ہے۔

اس طرح ہم دیکھتے ہیں کہ میر نے اگرچہ بیدل کا ترجمہ کیا ہے، لیکن اپنی بات کھوئی نہیں۔ اتنا لکھ لینے کے بہت دن بعد نواب صدیق حسن خاں کے تذکرے ”شعاع العجم“ میں میرزا جلال اسیر کا یہ شعر نظر پڑا۔

خاطرم زیر فلک از جوش دل تنگی گرفت
دامن میں خیمہ کو تارہ را بالا زند
(آسمان کے نیچے میری طبیعت دل تنگی کی
کثرت کے باعث گرفتہ ہے۔ اس پست
خیمے کے پردے ذرا اور اونچے اٹھاؤ۔)

معلوم ہوا بیدل یہاں جلال اسیر کے اسیر ہیں۔

۴۴۳

کیا تن نازک ہے جاں کو بھی حسد جس تن پہ ہے
کیا بدن کا رنگ ہے نہ جس کی پیراہن پہ ہے

کون یوں اے ترک رعنا زینت فتراک تھا
خوں سے گل کاری عجب اک زین کے دامن پہ ہے

خرمن گل سے لگیں ہیں دور سے کوڑوں کے ڈھیر
لوہو رونے سے ہمارے رنگ اک گلخن پہ ہے

۴۴۳/۱ اس مطلع میں دو مضمون اس خوبصورتی سے یکجا ہو گئے ہیں اور اس توازن سے بندھے ہیں کہ پورا شعر ربط کا کرشمہ معلوم ہوتا ہے، اور یہ محسوس ہی نہیں ہوتا کہ دو مختلف مضمون ایک شعر میں حل کئے گئے ہیں۔ پہلا مضمون تو ہم گذشتہ صفحات میں کئی بار دیکھ چکے ہیں، یعنی بدن کی نزاکت و لطافت، کہ جان سے بڑھ کر ہے، اس کا تازہ نمونہ ابھی ابھی ۴۴۱/۳ پر گذر چکا ہے۔ اس مضمون کا سرچشمہ خسرو کا وہ غیر معمولی شعر معلوم ہوتا ہے جو میں نے ۱۸۰/۳ پر نقل کیا ہے۔ وہیں پر خسرو کا ایک اور شعر اور حافظ کا بھی ایک شعر درج ہے۔ پھر ہم نے فردوسی کا بھی شعر ۴۴۱/۳ پر دیکھا۔ لہذا اس مضمون کا شجرہ بہت قدیم اور محترم ہے۔ خود میر اسے اتنی بار برت چکے ہیں کہ خیال آتا ہے اب اس میں کیا رکھا ہوگا؟ لیکن زیر بحث شعر میں جان کو جسم کی نزاکت پر حسد کرتا ہوا بتا کر مضمون میں ایک بالکل نئی بات ڈال دی۔ پھر لفظ ”تن“ کی تکرار نے زور بیان میں اضافہ کیا ہے، کیونکہ مصرعے کا پہلا کلمہ انشائیہ ہے۔ استفہامی آغاز کے بعد لازمی تھا کہ لفظ ”تن“ کو دوبارہ لایا جائے، ورنہ توازن مجروح ہو جاتا۔ خود اس استفہام میں کئی معنی موجود ہیں۔ (۱) کیا

(عمدہ، حیرت انگیز) تن نازک ہے۔ (۲) کیا نازک تن ہے۔ (۳) واہ کیا نزاکت ہے! (۴) کیا ایسے جسم کو نازک کہہ سکتے ہیں؟ یعنی لفظ "نازک" اس کو بیان کرنے کے لئے ناکافی ہے۔

مصرع ثانی میں جو مضمون ہے وہ میر کا اپنا معلوم ہوتا ہے، اور کچھ تو اپنی خوبی کے باعث، اور کچھ اس لئے کہ میر کے یہاں یہ بہت ہی عمدہ بندھا ہے، میر کے زمانے سے لے کر اب تک شعرا نے اسے اپنی گرفت میں لانے کی کوشش کی ہے۔ چند مثالیں ملاحظہ ہوں۔

یوں ہے ڈلک بدن کی اس پیرہن کی تہ میں

سرخی بدن کی جھلکے جیسے بدن کی تہ میں

(مصحفی)

اس کے بدن سے رنگ نکلتا نہیں تو پھر

لبریز آب و رنگ ہے کیوں پیرہن تمام

(مصحفی)

رنگ کٹا ہے بدن کے رنگ سے کیا رنگ ہے

زرد ہو جاتی ہے اس کے جسم میں پوشاک سرخ

(امداد علی بحر)

پدرغ نقاب چہ بند کہ از فروزش رنگ

درون جامہ تو اس دید نیز عریانش

(وہ اپنے چہرے پر نقاب کیا ڈالے، کہ

رنگ کی روشنی کے باعث وہ تو کپڑوں

کے اندر بھی عریاں دکھائی دیتی ہے۔)

(غالب)

پھوٹ نکلا رنگ جسم نازیں پوشاک سے

ایک سا رکھتا ہے عالم پیرہن دونوں طرف

(امیر اللہ تسلیم)

آتا ہے نظر جسم کا بالائے قبا رنگ

کس نور کے انسان ہو کیا حسن ہے کیا رنگ

(وحید الہ آبادی)

چھٹتا ہے نور عارض گلگوں سے اس قدر

ہو جاتی ہے سفید بھی اس کی نقاب سرخ

(امیر بیتائی)

اللہ رے جسم یار کی خوبی کہ خود بہ خود

رنگینیوں میں ڈوب گیا پیرہن تمام

(حسرت موہانی)

روشن پیرہن ہوئی خوبی جسم نازیں

اور بھی شوخ ہو گیا رنگ ترے لباس کا

(حسرت موہانی)

پیرہن اس کا ہے سادہ رنگیں

یا نکس سے شیشہ گلابی

(حسرت موہانی)

دک رہا تھا بہت یوں تو پیرہن اس کا

ذرا سے لمس نے روشن کیا بدن اس کا

(بانی)

یہ بات بلا کسی تجزیے اور تشریح کے بھی ثابت ہے کہ اس طویل فہرست میں سب سے خراب شعر حسرت کے ہیں اور بہترین شعر مصحفی (دوسرا شعر) غالب اور بانی کے ہیں۔ غالب اور بانی کے شعروں میں مضمون اور معنی دونوں نئے نئے پہلوؤں کے حامل ہیں۔ یہ بات بھی ملحوظ رہے کہ دوسو برس سے زیادہ طویل استفادے کی تاریخ کے باوجود میر کا شعر اب بھی اپنی جگہ پر قائم ہے، اور ان کے بعد میں آنے والے بعض شعرا نے اگر اس شعر کے سامنے قدم جمائے بھی رکھے تو بس قدم ہی جمائے رکھے، میر

پر حاوی کوئی نہ ہو سکا۔

میر کے شعر میں لفظ ”نہ“ بڑے معر کے کالفظ ہے۔ اس کے حسب ذیل معنی یہاں کارآمد ہیں۔ (۱) جب کسی چیز، مثلاً کپڑے یا دیوار کو رنگتے ہیں تو اس پر پہلے ایک رنگ چڑھاتے ہیں جسے انگریزی میں (Primer) اور اردو میں ”نہ“ کہا جاتا ہے۔ (۲) جھلک، خاص کر رنگ کی جھلک۔ (۳) کسی رنگ (مثلاً مٹی یا سرخی) کی ہلکی سی تحریر کے لئے بھی ”نہ“ کا لفظ آتا ہے۔ ”کیا بدن کا رنگ ہے“ میں کیا تن نازک ہے“ سے بھی زیادہ چہیں ہیں، ملاحظہ ہو۔ (۱) ایک معنی تو یہ ہیں کیا وہ رنگ جس کی نہ پیراہن پر نظر آرہی ہے، بدن کا رنگ ہے، یا (مثلاً) اوپری لباس کے نیچے کسی اور لباس کا رنگ ہے؟ (۲) بدن کا رنگ کس قدر روشن ہے کہ اس کی وجہ سے لباس بھی روشن معلوم ہو رہا ہے! (۳) تیسرے معنی یہ کہ بدن کا رنگ کس قدر خوب صورت (مثلاً کندنی) ہے کہ اس کی جھلک پیراہن پر نظر آرہی ہے۔ (ملاحظہ ہو بحر کا شعر۔) (۴) چوتھے معنی یہ کہ بدن اس قدر نگین (سرخ و سفید، گلابی، سنہرا، چمچی، سانولا وغیرہ) ہے کہ اس کے باعث اوپری لباس بھی رنگین ہو گیا ہے۔ (ملاحظہ ہو مصحفی کا شعر۔)

شعر میں ربط قائم کرنے کا یہ طریقہ خوب ہے کہ پہلے مصرعے میں جسم کی روحانی سی توصیف کی، کہ وہ اس قدر نازک ہے کہ خود جان کو اس پر حسد ہے۔ پھر دوسرے مصرعے میں خالص طبعی اور جسمانی بات کہی کہ بدن سے اس قدر رنگ / روشنی پھوٹ رہی ہے کہ لباس ہی رنگین ہو گیا ہے۔ لطف یہ کہ اس توصیف میں بھی ایک طرح کی نزاکت اور روحانیت ہے۔ پھر پورے شعر پر عجب وجد اور ابھتاج کا رنگ چھایا ہوا ہے۔ شکیبہ آئے اور مٹھ کی کھائے۔ خود میر سے یہ بات دوبارہ نہ ہو سکی۔

کیا رنگ میں شوقی ہے اس کے تن نازک کی

پیراہن اگر پہنے تو اس پہ بھی نہ بیٹھے

(دیوان دوم)

۳۳۳/۲ اس سے ذرا مشابہ مضمون کے لئے ملاحظہ ہو ۲۵۳/۳ جہاں تباہ حالی میں ایک اداسے طفلہ، ایک خوش طبعی اور وقار ہے۔ یہاں طفلہ نہیں، لیکن صباغی اور ڈرامائیت ہے۔ شکلم کو اس بات پر ذرا سا رشک بھی ہے کہ ترک رعنائی کسی کو زخمی اور گرفتار کیا (کاش مجھے بھی یہ اعتبار نصیب ہوتا) اور زخمی ہونے

والے پر ایک گھمنڈ ہے کہ اس کے بدن میں کس قدر خون تھا! (وہ شکار حقیر سمجھا جاتا ہے جو اس قدر لاغر ہو کہ اس کے بدن میں خون ہی نہ ہو۔ ملاحظہ ہو ۳۱۹/۲۔)

مزید نکات ملاحظہ ہوں۔ ”رعنا“ کو عام طور پر ”خوبصورت، دلکش“ کے معنی میں استعمال کرتے ہیں۔ لیکن دراصل ”رعنا“ دورنگے گلاب کے پھول کو کہتے ہیں۔ شعر زیر بحث میں رنگوں کی فراوانی ہے۔ (زین، زین پر خون کا رنگ، شکاری کے لباس کا رنگ، گھوڑے کا سرخی یا tawny چمکیلا رنگ۔) اس اعتبار سے ”ترک رعنا“ کی معنویت بڑھ جاتی ہے۔ پھر ”رعنا“ کی مناسبت سے ”گل کاری“ بہت خوب ہے۔ ان سب سے بڑھ کر یہ کہ شکار کو ”زینت فتراک“ کہنا۔ ”زینت“، ”رعنا“ اور ”گل کاری“ میں مناسبت تو ہے ہی، یہ نکتہ بھی ہے کہ کچھ شکار یا بے بھی ہیں جن کا درجہ اس قدر بلند ہے کہ اگر وہ فتراک سے باندھے جائیں تو یہ فتراک کی زینت ہے۔ یعنی تیرا شکار بننا ہم لوگوں کے لئے باعث فخر ہو تو ہو، لیکن ہم بھی تیرے فتراک کی زینت و زین (اور اس طرح اس کے اغراض) میں اضافہ کرتے ہیں۔ ہم کوئی معمولی شکار نہیں ہیں۔ مصرع اولیٰ کے استفہام نے شعری ڈرامائیت میں اضافہ کر دیا ہے۔

۳۳۳/۳ ”کوڑے کے ڈھیر“ کا مضمون باندھنا آسان بات نہیں۔ غالب اور ظفر اقبال یاد آتے ہیں جنہوں نے ”کائی“ کا مضمون میر جیسی بے تکلفی سے باندھا ہے۔

بزرے کو جب کہیں جگہ نہ ملی

بن گیا سلخ آب پر کائی

(غالب)

ہے دود خاک دار بہت پاک ہو ہوا

پانی ہے زیر بار بہت کائی ختم ہو

(ظفر اقبال)

ظفر اقبال کا مصرع اولیٰ ذرا بوجھل ہے، ورنہ تینوں کا کمال یہ بھی ہے کہ ”کوڑا“ یا ”کائی“ جیسا ”غیر شاعرانہ“ مضمون اس قدر روانی اور بر جستگی سے بندھا ہے کہ کسی قسم کے احساس آورد (Strain) یا زبان کے ساتھ کسی بھونڈی زیادتی کا پتہ نہیں مضمون بالکل ذہلا ڈھلا یا سانسے آ گیا ہے۔ میر نے ”دوسے“ کا

فقرہ رکھ کر مہالے کا جواب پیدا کر دیا ہے۔ لوہورونے کے باعث گلشن پر ایک رنگ آ جانا بھی مناسبت کا کرشمہ ہے۔ ”خمن گل“، ”لوہو“، ”رنگ“ اور گلشن کی مراعات عمدہ ہے۔

زیر بحث شعر اور گزشتہ شعر میں سرفی کی شفق خوب پھولی ہوئی ہے لیکن یہ سرفی زندگی کی نہیں، بلکہ موت کی ہے۔ دونوں شعروں کو پڑھ/سن کر خوف کی جھرجھری سی آتی ہے، کیونکہ ان کے پیچھے جنون کی قوت اور اس کی رعوت ہے۔ ان کا ظاہر تضاد اور باطن طنز پر مبنی ہے، گویا زرد چہرے پر خون مل کر موت کے ذریعہ زندگی کی بھینک پیروڈی کی گئی ہو، جیسا کہ شکسپیر کے ڈرامے (Cymbeline) میں ائیمو جن (Imogen) اپنے سوتیلے بھائی کلوتن (Cloten) کی خون میں لت پت لاش دیکھ کر پکارا تھتی ہے:

O!

Give colour to my pale cheek with thy blood,

That we the horrid may seem to those

Which chance to find us.

(IV, 2 329-332)

(ترجمہ)

آ،

اور اپنے خون سے میرے پیلے رخساروں کو رنگین کر دے

کہ اگر کوئی ڈھونڈ نکالے تو ہم اس کی نگاہ میں

اور بھی زیادہ کرہیہا اور دہشت آ گئیں معلوم ہوں۔

ملاحظہ ہو ۲۰۴/۵ جہاں اسی قسم کے جنون کا اظہار ہے جیسا شعر زیر بحث میں ہے، لیکن طنز کی

وہ صورت نہیں ہے۔

۴۴۴

۱۱۹۰

کیا حال بیاں کرے عجیب طرح پڑی ہے
وہ طبع تو نازک ہے کہانی یہ بڑی ہے

کیا فکر کروں میں کہ ملے آگے سے گردوں
یہ گاڑی مری راہ میں بے ڈول پڑی ہے

ایسا نہ ہوا ہوگا کوئی واقعہ آگے
اک خواہش دل ساتھ مرے جیتی گزی ہے

۴۴۴/۱ مطلع برائے بیت ہے لیکن دلچسپی سے خالی نہیں۔ ”عجیب طرح پڑی ہے“ بہت تازہ فقرہ ہے۔ اس کے معنی غالباً ”عجیب معاملہ آ پڑنا، حالت آ پڑنا“ وغیرہ ہیں۔ لیکن ”طرح پڑنا“ کسی لغت میں نہ ملا۔ فارسی میں بھی ”طرح افتادن“ نہیں ہے، ”طرح انداختن“ اور ”طرح افگندن“ ضرور ہیں، لیکن دونوں کے معنی ہیں ”بنا ڈالنا“۔ اس لئے زیر بحث شعر میں ”طرح پڑنا“ سے ان کا کوئی تعلق نہیں معلوم ہوتا۔ دوسرا مصرع بھی دلچسپ ہے، کہ کہانی کا غیر دلچسپ ہونا۔ یا سننے والے کو ناگوار ہونا، یا اس میں کوئی ناشائستہ بات ہونا معرض بحث میں نہیں ہے۔ ذرا صرف اس بات کا ہے کہ کہانی لمبی ہے، کہیں معشوق کے مزاج نازک پر گراں نہ گذرے۔ ”کہانی یہ بڑی ہے“ بھی خوب ہے، کہ کہانی کے بارے میں کچھ نہ کہا، صرف ”یہ“ کہہ دیا، گویا سب لوگ سمجھ ہی لیں گے کہ کس کہانی اور کس کی کہانی کا ذکر ہو رہا ہے۔

اس زمین میں مصحفی کا دو غزل ہے، اور سودا نے بھی غزل کہی ہے۔ سودا کی غزل ان کی بہترین غزلوں میں شمار ہونے کے لائق ہے۔ انھیں بھی شاید اس بات کا احساس تھا کہ یہ غزل بہت عمدہ ہو گئی ہے،

چنانچہ مقلعے میں تعلق ہے۔

گو پیر ہوئی شاعری سودا کی جوانو

تم سے نہ کھینچے گی یہ کماں سخت کڑی ہے

لیکن مجموعی حیثیت سے نہ مصحفی کا دو غزل، نہ سودا کی غزل، میر کے برابر درجہ رکھتی ہے۔ کڑی کماں کا مضمون جس طرح میر نے اس غزل میں باندھا ہے وہ میرے دعوے کے ثبوت کے لئے کافی ہے۔

کھینچتا ہی نہیں ہم سے قد غم شدہ ہرگز

یہ ست کماں ہاتھ پر اب کتنی کڑی ہے

یہ شعر سودا یا مصحفی کی غزل میں ہوتا تو شاہ کار ٹھہرتا۔ میر کی غزل میں یہ بس اچھا شعر ہے، کیونکہ دو شعر جو میں نے شامل انتخاب کئے ہیں وہ اس سے بہت بلند ہیں۔

۴۴۴/۲ ”گردوں“ کا لفظ اس شعر میں قیامت کا ہے، کیونکہ یہ بمعنی ”آسمان“ تو ہے ہی، لیکن اس کے معنی ”پہیہ“، ”کوئی گول گیند سی شے“، ”نقدیر اور اس کا پیہ“ اور ”توپ گاڑی“ بھی ہیں۔ ہر اعتبار سے مصرع ثانی میں ”گاڑی“ مناسبت اور رعایت کا شاہکار ہے۔ خاص کر ”توپ گاڑی“ تو بہت ہی عمدہ ہے، کہ آسمان بھی توپ کی طرح تباہ کن ہے، اور توپ گاڑی بھاری ہونے کے باعث پرانے زمانے کی بجلی سڑکوں پر اکثر انک بھی جاتی تھی۔ (بعض تو ہیں تو اس قدر بھاری ہوتی تھیں کہ وہ بس ایک جگہ نصب کر دی جاتی تھیں۔) آسمان کے باعث لوگوں کو طرح طرح کی دشواریاں ہوتی ہیں، کیونکہ آسمان کو ظلم اور نا انصافی کا منبع و قائل کہتے ہیں۔ یہاں مضمون یہ ہے کہ میرا مقصد دلی پورا تو ہو جائے، بس یہ آسمان بچ میں حائل ہے، وہ ہٹ جاتا تو سب کام بن جاتے۔ گاڑی کا راہ میں اڑ جانا بظاہر محاورہ معلوم ہوتا ہے (برکاتی نے اسے محاورہ فرض بھی کیا ہے) لیکن کسی لغت میں نہیں ملا۔ ممکن ہے یہ میر کا اختراع کردہ استعارہ ہو۔ پرانے زمانے کی بجلی سڑکوں پر (جن کی سطح اکثر چکنی مٹی کی ہوتی تھی) گاڑی جب بچس جاتی تو اسے ایک جم غفیر کی مدد سے اٹھا کر خشک یا سخت زمین پر رکھنے کی سعی کرتے تھے۔ ظاہر ہے کہ عام حالات میں نہ اتنے آدمی ملتے اور نہ ایسی زمین ملتی جس پر گاڑی کو رکھا جاتا۔ لہذا گاڑی کا راستے میں اڑ جانا برابر تھا دونوں طرف کی آمد و رفت کے بند ہو جانے کے۔ میر کا کمال یہی ہے کہ وہ بظاہر روزمرہ کی، لیکن دراصل

غیر معمولی بات کہنے میں یدِ طولی رکھتے ہیں۔ یہ کہنا تو سامنے کی بات ہے کہ میری گاڑی انک گئی ہے۔ (یہ محاورہ آج بھی بہت عام ہے) یعنی میرا کام رک گیا ہے۔ لیکن میرے راستے میں گاڑی انک گئی ہے، یہ غیر معمولی بات ہے۔ اور اس میں معنی بھی زیادہ ہیں، کیونکہ اس میں حکم کے پیدل ہونے، قہذا بے سروسامان اور معمولی شخص ہونے کا کنایہ ہے۔ بچارا اپنی راہ کسی نہ کسی طرح پیدل گھسیٹ رہا تھا کہ راستے میں ایک بڑی گاڑی اڑی ہوئی نظر آگئی۔ اب اس کا راستہ ہی رک گیا، جو رہی کسی رفتار تھی جاتی رہی۔

”گردوں“ بمعنی ”آسمان“ کے لئے بھی گاڑی کا استعارہ بہت عمدہ ہے، کیونکہ آسمان کو ”گردوں“ کہتے ہی اسی لئے ہیں کہ اسے خلا میں چکر کھاتا ہوا یا گھومتا ہوا فرض کرتے ہیں۔ غالب۔

رات دن گردش میں ہیں سات آسمان

ہو رہے گا کچھ نہ کچھ گھبرائیں کیا

”فکر“ بمعنی ”ترکیب“ بھی خوب ہے، کیونکہ ”فکر“ بمعنی ”سوچ“ اور ”پریشانی“ میں تو حکم ہے ہی، کہ اس کا راستہ رک گیا ہے۔ اسی ”فکر“ کو (جو غیر عملی شے ہے) ”ترکیب“ (جو عملی شے ہے) کے معنی میں استعمال کرنا کمال سخن طرازی ہے (ملاحظہ رہے کہ ”ترکیب، تدبیر“ کے معنی میں ”فکر“ اردو ہے، فارسی/عربی نہیں۔ اس طرح ایک ہی لفظ کو بیک وقت دو زبانوں کے معنی میں برتا بھی دلچسپ ہے۔) تازگی لفظ کی ایک مثال یہ بھی ہے۔ اور یہ بھی ایک طرح کی معنی آفرینی ہے کہ اس شعر کے بہت سے الفاظ میں ٹ، ڈ اور ژ کی آوازیں ہیں جن کے باعث کسی بھاری چیز کا احساس ہوتا ہے اور جن کو ادا کرنے میں تھوڑا تھوڑا کرنا پڑتا ہے۔

اب ایک نکتہ اور دیکھئے: آسمان میری راہ میں ہارج تو ہے، لیکن دنیا بھی آسمان کے سہارے قائم ہے۔ لہذا اگر آسمان میری راہ سے ہٹ جائے تو دنیا ہی ختم ہو جائے گی۔ میرا مقصد پھر بھی نہ پورا ہوگا۔ قہذا تمنا پوری کرنے کے لئے جس چیز کی تمنا کر رہے ہیں وہ اگر واقع ہو جائے تو تمناؤں ہی کا قلع قمع ہو جائے گا۔ لا جواب شعر ہے۔

۴۴۴/۳ مصرع ثانی کا پیکر اس قدر دل ہلا دینے والا اور معنی سے مملو ہے کہ باید و شاید۔ ”خوابش“ کے مونث ہونے کی وجہ سے قدیم الایام میں معصوم لڑکیوں کے زندہ دفن کئے جانے کا بھی خیال آتا ہے۔

(یہ رسم قدیم عرب میں تو تھی ہی، ہندوستان کے بھی بعض علاقوں میں میر کے زمانے تک بلکہ اس کے بعد تک رائج تھی۔) اس انسلاک کے لئے ”گڑی ہے“ کا فقرہ ”دفن کی جارہی ہے“ وغیرہ سے زیادہ پر زور ہے۔ خواہش کے معصوم ہونے، یا اس کے پورا نہ ہو جانے کے باعث اس کے نوعمر ہونے کا بھی تصور موجود ہے۔ غرض کہ ہر طرح سے یہ مہرغ موؤدہ کا پیکر خلق کرتا ہے۔ ”واقعہ“ بمعنی ”موت“ سے ہم واقف ہی ہیں، لہذا ہم دیکھ سکتے ہیں کہ یہ لفظ نہ صرف شکم کی موت بلکہ نوعمر خواہش کے زندہ گاڑے جانے کی طرف بھی اشارہ کر رہا ہے۔

نسبتی تھا میری کا ایک شعر میر کے مضمون کے کچھ قریب ہے، لیکن میر کی سی کیفیت اور ڈرامائیت نسبتی کے یہاں نہیں۔

جدا زما دل مارا بہ زیر خاک کنید
بہ ایں ستم زدہ در یک مزار نتواں مخفت
(مجھے میرے دل سے الگ کہیں دفن کرنا،
کہ اس ستم زدہ کے ساتھ ایک مزار میں
سونا ممکن نہیں۔)

اسی طرح، امیر مینائی بھی مضمون کو چھو کر نکل گئے ہیں، لیکن ان کے یہاں معنی کی کوئی خاص خوبی نہیں، تھوڑی سی کیفیت ہے اور ”خاک بھی نہ تھا“ کا بدیع فقرہ ہے۔

دیکھا کفن ٹٹول کے ہم نے امیر کا
اک حسرتوں کی پوٹ تھی اور خاک بھی نہ تھا

نسبتی کے شعر میں دل کے زندہ دفن ہونے کا مضمون ہے، لیکن ہلکا۔ امیر کے شعر میں حسرتوں (= نا آسودہ آرزوں) کے دفن ہونے کا مضمون ہے، لیکن معنی کی کثرت نہیں۔ اور میر کی سی ڈرامائیت تو کسی کے یہاں نہیں ہے۔ میر نے دیوان اول میں نسبتی کے مضمون سے واضح استفادہ کیا ہے، لیکن یہاں بھی میر کا انشائیہ اور ڈرامائی اسلوب نسبتی پر بھاری ہے۔

گر ساتھ لے گڑا تو دل مضطرب تو میر
آرام ہو چکا ترے مشت غبار کو

میر نے دیوان اول ہی میں زیر بحث شعر کا مضمون ہلکا کر کے اور کثرت الفاظ کے ساتھ کہا ہے، اس لئے وہ بات نہ آئی۔

حسرت وصل و غم بجز و خیال رخ دوست

مر گیا میں یہ مرے جی میں رہا کیا کیا کچھ

ایک بات یہ بھی توجہ انگیز ہے کہ میر نے ”اک خواہش دل“ کہا ہے۔ اس کا ایک مطلب تو یہ ہے کہ بس ایک خواہش تھی اور وہ میرے ساتھ زندہ گز گئی۔ دوسرا مطلب یہ ہے کہ بہت سی خواہش تھیں، وہ سب مر گئیں۔ بس ایک باقی رہی تھی اور اسے بھی لوگوں نے میرے لاشے کے ساتھ زندہ گاڑ دیا۔ تیسرا مطلب یہ ہے کہ وہ خواہش کیا ہے، اس کو ظاہر کرنا نہیں چاہتے، صرف یہ کہتے ہیں کہ بس ایک خواہش تھی۔ (یعنی خواہش کی وضاحت نہیں کی۔) درد نے ”ایک“ کا استعمال مندرجہ ذیل شعر میں خوب کیا ہے، لیکن ان کے یہاں معنی سے زیادہ کیفیت کی کثرت ہے۔ مگر کیا شائستگی شعر ہے! یہ انداز درد پر ختم ہو گئے۔

سو بھی نہ تو کوئی دم دیکھ سکا اے فلک
اور تو یاں تھا ہی کیا ایک مگر دیکھنا

کوفت سے جان لب پہ آئی ہے
ہم نے کیا چوٹ دل پہ کھائی ہے

ایسا موتی ہے زندہ جاوید موتی = مرنے والا
رفیقہ یار تھا جب آئی ہے

مرگ مجنوں سے عقل گم ہے میر
کیا دوانے نے موت پائی ہے

۴۴۵/۱ مطلع برائے بیت ہے، لیکن ”جان“ اور ”دل“ کا توازن دلچسپ ہے۔ عرصہ ہوا میں نے لکھا تھا کہ سودا کا اسلوب عام طور پر لفظی توازن کا اسلوب ہے۔ اور میر و غالب کا اسلوب معنوی توسیع اور الفاظ کی جدلیاتی منطق کا اسلوب ہے۔ لیکن ایسا بھی ہوتا ہے کہ بعض بعض شاعروں میں دونوں اسلوب بہ یک وقت ملتے ہیں۔ میں اس رائے پر اب بھی قائم ہوں۔ مجھے توقع ہے کہ اس کتاب کے پڑھنے والے بھی اس بات کو محسوس کریں گے کہ میر کے یہاں سودا کی طرح کے لفظی توازن والے شعر بھی ہیں، اور سودا کے یہاں بھی معنوی توسیع (= معنی آفرینی) اور الفاظ کی جدلیاتی منطق (استعارہ بیکر اور اس طرح کے تخلیقی الفاظ) پر مبنی اشعار بھی ہیں۔

۴۴۵/۲ رعایت اور نئے الفاظ کا شوق اس شعر میں اس درجہ نمایاں ہیں کہ اس کا عشقیہ مضمون (یا جذباتی پہلو) دب گیا ہے۔ حافظ کا مشہور شعر سامنے رکھیے۔

ہرگز نہ میر د آں کہ دلش زندہ شد بہ عشق
ثبت است بر جریدہ عالم دوام ما
(جس کے دل کو عشق نے زندہ کر دیا وہ کبھی مر
نہیں سکتا۔ دنیا کے ورق پر ہمارا دوام ثبت
ہے۔)

محسوس ہوتا ہے کہ حافظ نے بڑا پیچیدہ اور جذبہ عشق سے لبریز شعر کہا ہے، اور میر کا شعر محض سلی ہے۔ لیکن درحقیقت بات اتنی سادہ نہیں۔ حافظ کا شعر بے شک بہت شور انگیز ہے، لیکن میر کے شعر میں تازگی الفاظ، رعایت و مناسبت اور معنی کی فراوانی ہے۔ میر کا شعر سبک ہندی، اور خاص کر اردو کی کلاسیکی غزل کا عمدہ نمونہ ہے اور اس بات کو پھر ثابت کرتا ہے کہ ہماری کلاسیکی غزل میں مضمون اور معنی کو اہمیت حاصل ہے۔ ”جذبے کی صداقت، گہرائی، فراوانی“ وغیرہ فروغی چیزیں ہیں اور وہ مضمون / معنی کے تقاضے کے طور پر اہم ہیں، بذات خود اہم نہیں۔

میر کا بنیادی مضمون وہی ہے جو حافظ کا ہے، لیکن معنی کے پہلو میر کے یہاں زیادہ ہیں۔ سب سے پہلے ”رفیقہ یار“ پر غور کریں۔ ایک معنی تو ہوئے ”وہ جو معشوق پر، (یا معشوق کے باعث) ہوش گنوا چکا ہو۔“ اس کے معنی ہوئے ”وہ جو معشوق کی خاطر، یا عشق میں، دیوانہ ہو چکا ہو۔“ دوسرے معنی ہوئے ”وہ جو معشوق میں اس قدر محو ہو کہ گویا دنیا میں ہو ہی نہیں۔“ یعنی ”وہ جو معشوق کی خاطر، یا عشق میں، دنیا اور دنیا والوں کو ترک کر چکا ہو۔“ تیسرے معنی ہوئے ”وہ جسے یار نے چلا جانے دیا ہو،“ یعنی ”وہ جسے معشوق نے ضائع کر دیا ہو۔“ چوتھے معنی ہوئے ”وہ جو یار کے اندر گم ہو چکا ہو۔“ یعنی وہ جو اس کیفیت میں ہو جسے صوفیوں نے ”سیر فی اللہ“ کا نام دیا ہے۔ (ملاحظہ ہو ۳۸۸/۲ تا ۳۸۸/۳) لہذا میر کا یہ فقرہ حافظ کے ”دلش زندہ شد بہ عشق“ سے زیادہ معنی کا حامل ہے۔

اب لفظ ”موتی“ پر غور کریں۔ یہ قرآن میں بھی ہے، جہاں اللہ تعالیٰ فرماتا ہے: اَلْبَیْسُ ذَالِكْ بِقَادِرٍ عَلٰی اَنْ یَّحٰی الْمَوْتٰی (کیا اس کو اس بات پر قدرت نہیں کہ مردوں کو جلا اٹھے؟) ترجمہ مولانا فتح محمد خاں صاحب جالندھری۔ شعر زیر بحث میں یہ لفظ زندہ جاوید ہونے کے سیاق و سباق میں آیا ہے۔ لہذا قرآن کی آیت یہاں پر یاد آنا فطری ہے۔ گویا اللہ تعالیٰ کا ارشاد کہ وہ مرے ہوؤں کو زندہ

کردینے پر قادر ہے، اس بات کی دلیل بن جاتا ہے کہ جو شخص معشوق حقیقی کے دھیان اور محویت کے عالم میں سرے وہ زندہ جاوید ہے۔ موتی خاصا غیر معمولی لفظ ہے، کیونکہ دلی کے باہر یہ اب سننے میں کم ہی آتا ہے۔ پہلے بھی یہ بہت مانوس نہ تھا، چنانچہ میر کے بہت سے مرتبین نے اسے موتی پڑھا ہے۔ فورٹ ولیم والے کلیات میں بھی ”موتی“ درج ہے، لیکن صحت نامے میں صراحت کر دی گئی ہے کہ یہ ”موتی“ ہے۔ نول کشور ۱۸۶۸ اور عباسی اور کلب علی خاں فائق میں ”موتی“ ہے جلد اول میں ”موتی“ پر بحث کرتے ہوئے میں نے لکھا ہے (صفحہ ۷) ”یہ لفظ اس قدر نادر ہے کہ اچھے اچھوں نے اسے موتی پڑھا ہے۔“ جناب فرید احمد برکاتی فرماتے ہیں کہ ”موتی“ (الف مقصورہ سے) کے معنی ”مرنے والا“ نہیں۔ ”مرنے والے“ ہوتے ہیں۔ شعر میں جمع کا محمل نہیں در نہ دوسرے مصرعے کو ”رفتہ یار تھے تب آئی ہے“ کرنا پڑے گا اور پہلے مصرعے میں ”ایسے موتی ہیں۔“ زیر نظر فرہنگ میں اس لفظ کو موتی مع یائے سببی بمعنی موت والا مراد موتی درج کیا گیا ہے۔ اس کے علاوہ موتی یا موتی کی کوئی مناسب تشریح سمجھ میں نہیں آتی کہ میر نے موت پر ”ی“ کا اضافہ کر کے اسم فاعل مراد لیا ہے۔ ”برکاتی صاحب کا بیان ختم ہوا۔

اس بات سے قطع نظر کہ ”موت“ سے ”موتی“ اگرچہ قاعدے کے لحاظ سے درست ہے، لیکن صوتی اعتبار سے انتہائی بھونڈا ہے، اور یہ بات میر سے مستبعد ہے کہ میر نے ”موتی“ بمعنی ”مرنے والا“ لکھا ہو۔ بنیادی بات یہ ہے کہ نسخہ فورٹ ولیم میں موتی ہی ہے۔ اور یہ لفظ اس قدر شاذ ہے کہ کئی مرتبین میر نے اسے ”موتی“ پڑھا ہے۔ لہذا یہ بات الگ ہے کہ میر نے غلط لکھا صحیح، بیان بہر حال قائم رہتا ہے کہ موتی نادر لفظ ہے۔ برکاتی صاحب کا یہ قول بالکل درست ہے کہ عربی قاعدے کی رو سے موتی واحد نہیں جمع ہے۔ اور خود قرآن پاک کی آیت، جو میں نے نقل کی، اس کے ثبوت کے لئے کافی دوانی ہے۔ لیکن عربی کی بہت سی جمعیں اردو میں واحد آتی ہیں، مثلاً احوال، اخبار، طوائف، اخلاق، وغیرہ۔ موتی بھی دلی میں بالاتفاق واحد بولا جاتا ہے یعنی میت یا موت۔ یہ ضرور ہے کہ عالم قسم کے لوگ اسے اس معنی میں کم بولتے ہیں، لیکن کوئی بھی دلی والا موتی بمعنی میت/موتی پچان لے گا۔ مزید یہ کہ آتش نے کم سے کم دو شعروں میں موتی استعمال کیا ہے۔ اور کیوں نہ ہو، جب وہ میر کے مضامین کو بکثرت برتتے تھے۔

نہیں جس کا کوئی اس کا خدا ہے پوچھنے والا

اٹھاتے ہیں طائف آکے بے وارث کے موتی کو

(۲) دل پڑ مردہ ہوتا ہے شکفتہ کوئے جاناں میں
ہوئے باغ جنت زندہ کر دیتی ہے موتی کو
یہاں پہلے شعر میں موتی بے شبہ واحد ہے، اور دوسرے شعر میں بھی موتی کا واحد ہونا قطعی ممکن ہے۔ جناب شاہ حسین نہری نے مطلع کیا ہے کہ ان کے علاقے (اورنگ آباد) میں ”موتی“ اس طرح استعمال ہوتا ہے کہ اگر کوئی کہیں مر جائے تو کہتے ہیں فلاں کے گھر میں موتی ہو گئی۔

اب شعر کی مزید خوبصورتیوں پر غور کریں۔ ”آئی“ بمعنی ”موت“ بھی ہے، اور اس مفہوم میں یہ موتی کے ضلع کا لفظ ہے۔ آئی بمعنی آنا کا ماضی اور ”رفتہ“ بمعنی ”رفتن“ کا ماضی میں بھی ضلع کا تعلق ہے۔ سید محمد خاں رند نے مضمون کو تھوڑا سا بدل کر کہا ہے، لیکن ان کا استفادہ بہتر ہے آتش وغیرہ کے استفادے سے، کیونکہ ان کا شعر مکمل ہے اور مضمون میں مابعد الطبیعیاتی وسعت۔

اس کے کشتے ہیں زندہ جاوید

نیمتی ان کی عین ہستی ہے

۳۳۵/۳ یہ کیفیت کا بہترین شعر ہے، لیکن یہاں بھی میر رعایت سے باز نہیں آئے ہیں۔ ”مجنوں“ نہ صرف قیس کا لقب تھا، بلکہ خود اس کے معنی بھی دیوانہ، جنون زدہ ہیں۔ لہذا ”مجنوں“ اور ”دوانے“ میں مناسبت ہے۔ اس مناسبت سے معنی میں بھی اضافہ ہو رہا ہے، ورنہ مصرع یوں کر دیں تو معنی کا ایک بڑا حصہ کم ہو جائے۔

کیا بچارے نے موت پائی ہے

لفظ ”دوانے“ میں حمین، احترام، محبت، رنج سبھی کچھ ہے، جب کہ ”بچارے“ میں بس ذرا سار رنج ہے، اور وہ بھی نہایت رسمی قسم کا۔ لفظ ”مجنوں“ اور ”دوانے“ کو یک جا کرنے میں ٹکرا نہیں ہے، بلکہ مجنوں بطور علم اور دوانہ بطور اسم صفت ایک دوسرے کو مضبوط کر رہے ہیں۔ اس سے بڑھ کر یہ کہ خود لفظ ”دوانے“ میں بھی اس جگہ ایک طہیت ہے، گویا مجنوں کا دوسرا نام ”دوانہ“ ہو۔ مصرع ثانی میں انشائیہ بھی خوب ہے، کیونکہ اس میں لفظ ”دوانے“ کی طرح حمین، احترام، محبت، استقبال سبھی تاثرات موجود ہیں۔ پھر مجنوں اور دیوانے کی مناسبت سے ”عقل گم ہے“ بھی بہت خوب ہے۔

کردینے پر قادر ہے، اس بات کی دلیل بن جاتا ہے کہ جو شخص معشوق حقیقی کے دھیان اور محویت کے عالم میں سرے وہ زندہ جاوید ہے۔ موتی خاصا غیر معمولی لفظ ہے، کیونکہ دلی کے باہر یہ اب سننے میں کم ہی آتا ہے۔ پہلے بھی یہ بہت مانوس نہ تھا، چنانچہ میر کے بہت سے مرتبین نے اسے موتی پڑھا ہے۔ فورٹ ولیم والے کلیات میں بھی ”موتی“ درج ہے، لیکن صحت نامے میں صراحت کر دی گئی ہے کہ یہ ”موتی“ ہے۔ نول کشور ۱۸۶۸ اور عباسی اور کلب علی خاں فائق میں ”موتی“ ہے جلد اول میں ”موتی“ پر بحث کرتے ہوئے میں نے لکھا ہے (صفحہ ۷) ”یہ لفظ اس قدر نادر ہے کہ اچھے اچھوں نے اسے موتی پڑھا ہے۔“ جناب فرید احمد برکاتی فرماتے ہیں کہ ”موتی“ (الف مقصورہ سے) کے معنی ”مرنے والا“ نہیں۔ ”مرنے والے“ ہوتے ہیں۔ شعر میں جمع کا محمل نہیں در نہ دوسرے مصرعے کو ”رفتہ یار تھے تب آئی ہے“ کرنا پڑے گا اور پہلے مصرعے میں ”ایسے موتی ہیں۔“ زیر نظر فرہنگ میں اس لفظ کو موتی مع یائے سببی بمعنی موت والا مراد موتی درج کیا گیا ہے۔ اس کے علاوہ موتی یا موتی کی کوئی مناسب تشریح سمجھ میں نہیں آتی کہ میر نے موت پر ”ی“ کا اضافہ کر کے اسم فاعل مراد لیا ہے۔ ”برکاتی صاحب کا بیان ختم ہوا۔

اس بات سے قطع نظر کہ ”موت“ سے ”موتی“ اگرچہ قاعدے کے لحاظ سے درست ہے، لیکن صوتی اعتبار سے انتہائی بھونڈا ہے، اور یہ بات میر سے مستبعد ہے کہ میر نے ”موتی“ بمعنی ”مرنے والا“ لکھا ہو۔ بنیادی بات یہ ہے کہ نسخہ فورٹ ولیم میں موتی ہی ہے۔ اور یہ لفظ اس قدر شاذ ہے کہ کئی مرتبین میر نے اسے ”موتی“ پڑھا ہے۔ لہذا یہ بات الگ ہے کہ میر نے غلط لکھا صحیح، بیان بہر حال قائم رہتا ہے کہ موتی نادر لفظ ہے۔ برکاتی صاحب کا یہ قول بالکل درست ہے کہ عربی قاعدے کی رو سے موتی واحد نہیں جمع ہے۔ اور خود قرآن پاک کی آیت، جو میں نے نقل کی، اس کے ثبوت کے لئے کافی دوانی ہے۔ لیکن عربی کی بہت سی جمعیں اردو میں واحد آتی ہیں، مثلاً احوال، اخبار، طوائف، اخلاق، وغیرہ۔ موتی بھی دلی میں بالاتفاق واحد بولا جاتا ہے یعنی میت یا موت۔ یہ ضرور ہے کہ عالم قسم کے لوگ اسے اس معنی میں کم بولتے ہیں، لیکن کوئی بھی دلی والا موتی بمعنی میت/موتی پچان لے گا۔ مزید یہ کہ آتش نے کم سے کم دو شعروں میں موتی استعمال کیا ہے۔ اور کیوں نہ ہو، جب وہ میر کے مضامین کو بکثرت برتتے تھے۔

نہیں جس کا کوئی اس کا خدا ہے پوچھنے والا

اٹھاتے ہیں طائف آکے بے وارث کے موتی کو

(۲) دل پڑ مردہ ہوتا ہے شکفتہ کوئے جاناں میں
ہوئے باغ جنت زندہ کر دیتی ہے موتی کو
یہاں پہلے شعر میں موتی بے شبہ واحد ہے، اور دوسرے شعر میں بھی موتی کا واحد ہونا قطعی ممکن ہے۔ جناب شاہ حسین نہری نے مطلع کیا ہے کہ ان کے علاقے (اورنگ آباد) میں ”موتی“ اس طرح استعمال ہوتا ہے کہ اگر کوئی کہیں مر جائے تو کہتے ہیں فلاں کے گھر میں موتی ہو گئی۔

اب شعر کی مزید خوبصورتیوں پر غور کریں۔ ”آئی“ بمعنی ”موت“ بھی ہے، اور اس مفہوم میں یہ موتی کے ضلع کا لفظ ہے۔ آئی بمعنی آنا کا ماضی اور ”رفتہ“ بمعنی ”رفتن“ کا ماضی میں بھی ضلع کا تعلق ہے۔ سید محمد خاں رند نے مضمون کو تھوڑا سا بدل کر کہا ہے، لیکن ان کا استفادہ بہتر ہے آتش وغیرہ کے استفادے سے، کیونکہ ان کا شعر مکمل ہے اور مضمون میں مابعد الطبیعیاتی وسعت۔

اس کے کشتے ہیں زندہ جاوید

نیمتی ان کی عین ہستی ہے

۳۳۵/۳ یہ کیفیت کا بہترین شعر ہے، لیکن یہاں بھی میر رعایت سے باز نہیں آئے ہیں۔ ”موتی“ نہ صرف قیس کا لقب تھا، بلکہ خود اس کے معنی بھی دیوانہ، جنون زدہ ہیں۔ لہذا ”موتی“ اور ”دوانے“ میں مناسبت ہے۔ اس مناسبت سے معنی میں بھی اضافہ ہو رہا ہے، ورنہ مصرع یوں کر دیں تو معنی کا ایک بڑا حصہ کم ہو جائے۔

کیا بچارے نے موت پائی ہے

لفظ ”دوانے“ میں تحسین، احترام، محبت، رنج سبھی کچھ ہے، جب کہ ”بچارے“ میں بس ذرا سارنج ہے، اور وہ بھی نہایت رسمی قسم کا۔ لفظ ”موتی“ اور ”دوانے“ کو یک جا کرنے میں ہنکار نہیں ہے، بلکہ مجنوں بطور علم اور دوانہ بطور اسم صفت ایک دوسرے کو مضبوط کر رہے ہیں۔ اس سے بڑھ کر یہ کہ خود لفظ ”دوانے“ میں بھی اس جگہ ایک طہیت ہے، گویا مجنوں کا دوسرا نام ”دوانے“ ہو۔ مصرع ثانی میں انشائیہ بھی خوب ہے، کیونکہ اس میں لفظ ”دوانے“ کی طرح تحسین، احترام، محبت، استقبال سبھی تاثرات موجود ہیں۔ پھر مجنوں اور دیوانے کی مناسبت سے ”عقل گم ہے“ بھی بہت خوب ہے۔

ان سب تشریحات کے باوجود شعر میں بعض پہلو مبہم رہ جاتے ہیں۔ مجنوں کو مرے تو عرصہ ہوا۔ لیکن شعر کا انداز کچھ ایسا ہے جیسے کسی تازہ واقعے پر رائے زنی ہو رہی ہو۔ گویا متکلم کے لئے مجنوں اور لیلیٰ کا افسانہ واقعہ گذر نہیں چکا، بلکہ ہر وقت، فوری طور پر، اس کی آنکھوں کے سامنے رہتا ہے۔ پھر مجنوں کی موت میں کوئی ایسی خاص ڈرامائی بات نہیں (جیسی مثلاً فرہاد یا ہیر کی موت میں تھی) کہ اس کا تذکرہ خاص طور پر کیا جائے۔ ممکن ہے مراد یہ ہو کہ مجنوں دراصل مرانہیں بلکہ زندہ جاوید ہے، اور قتل اس بات پر محو حیرت ہے کہ ایک معمولی باد یہ نشین کو موت کے بدلے حیات جاوداں نصیب ہوئی۔ ایک امکان یہ بھی ہے کہ مجنوں کی موت سے زیادہ اہم بات یہ ہے کہ اس کی موت عالم دیوانگی میں ہوئی۔ لیکن اس کی دیوانگی میں بھی ایک فرزانگی تھی اور سینٹ فرانس کی طرح چرند و پرند اس سے مانوس تھے۔ یا پھر مراد یہ ہو کہ فارسی، بلکہ دنیا کے تین بڑے شاعروں، نظامی، خسرو اور جامی نے مجنوں کے عشق پر مثنویاں لکھیں یہ اعزاز اور کسی کو بھی نصیب نہ ہوا۔ امکانات کی یہ کثرت اور تنوع شعر کے لطف میں اضافہ کرتے ہیں۔

۴۴۶

دانستہ اپنے جی پر کیوں تو جفا کرے ہے
اتنا بھی میرے پیارے کوئی کڑھا کرے ہے

ہم طور عشق سے تو واقف نہیں ہیں لیکن
سننے میں جیسے کوئی دل کو ملا کرے ہے

اس بت کی کیا شکایت راہ و روش کی کرے
پردے میں بدسلوکی ہم سے خدا کرے ہے

ایک آفت زماں ہے یہ میر عشق پیش
پردے میں سارے مطلب اپنے ادا کرے ہے

۴۴۶/۱ مطلع برائے بیت ہے۔ اس مضمون کو ۳/۱۳ پر بہت ہی بہتر ادا کیا ہے۔

۴۴۶/۲ کیفیت، اور بیکر کی تازگی (سننے کے اندر کوئی دل کو ملتا رہتا ہے) کے لحاظ سے یہ شعر غیر معمولی ہے۔ مصرع اولیٰ میں ابہام بھی خوب ہے۔ (۱) ہمیں یہ نہیں معلوم کہ عشق کا طور کیا ہوتا ہے۔ یعنی ہمیں معلوم نہیں کہ عشق اپنے لوگوں کے ساتھ کیا سلوک کرتا ہے۔ (۲) ہمیں عشق کا طریقہ نہیں معلوم۔ یعنی ہم عشق کرنا نہیں جانتے۔ اس شعر کا مضمون (خاص کر مصرع ثانی کا بیکر) میر کا اپنا معلوم ہوتا ہے۔ کئی شعرا نے اس کی تقلید کی ہے۔ خود میر نے اسے کئی بار کہا ہے۔

کس غم میں مجھ کو یارب یہ جتلا کیا ہے
دل ساری رات جیسے کوئی ملا کیا ہے

(دیوان دوم)

عشق و محبت کیا جانوں میں لیکن اتنا جانوں ہوں
اندر ہی سینے میں میرے دل کو کوئی کھاتا ہے

(دیوان پنجم)

اس مضمون پر شیفہ کا شعر زباں زد خاص و عام ہے۔

شاید اسی کا نام محبت ہے شیفہ

اک آگ سی ہے سینے کے اندر لگی ہوئی

سینے میں آگ کا مضمون اوروں نے بھی کہا ہے۔ بعض مثالیں ۲۲۵/۱ پر ملاحظہ ہوں۔ قافی نے کانے کا پیکر
خوب استعمال کیا ہے۔

معلوم نہیں کیا ہے محبت لیکن

کاشا دل میں کھلک رہا ہے کوئی

اس میں کوئی شک نہیں کہ قافی کا شعر بہت خوبصورت ہے، لیکن سینے کے اندر دل کو ملنے کا مضمون میر کے
بعد صرف جرأت کے یہاں نظر آیا۔ معلوم ہوتا ہے جرأت نے میر کا جواب لکھا۔ اور ایمان کی بات یہ ہے
کہ خوب لکھا۔

پوچھو نہ ہجر کی شب جرأت سے میرے صاحب

دل ساری رات جیسے کوئی ملا کیا ہے

۳۳۶/۳ لفظ ”پردہ“ اس شعر میں بڑے غضب کا ہے۔ اس کے حسب ذیل معنی یہاں مناسب ہیں۔

(۱) چھپ کر۔ (۲) آڑ لے کر۔ (۳) بہانے سے۔ (۴) شکل میں۔ داغ تو صرف یہاں تک پہنچے تھے۔

ہے وہی قہر وہی جبر وہی کبر و غرور

بت خدا ہیں مگر انصاف نہ کرنے والے

لیکن میر (یعنی اس شعر کے مشکل) نے ایک طرف تو بتوں کو ہی خدا قرار دے یا، اور دوسری طرف یہ کہا کہ
اللہ نے بت بنائے ہیں اس لئے وہ ہم عاشقوں کے ساتھ سخت معاملہ کریں۔ تیسری طرف میر (یا ان کا
مشکل) یہ کہہ رہا ہے کہ بت بھی خدا کا جلوہ ہیں۔ یا خدا کے جلوے کے حامل ہیں۔ پھر ایک پہلو یہ بھی ہے
کہ خدا براہ راست کام نہیں کرتا۔ بلکہ اسباب ایسے پیدا کرتا ہے کہ جن کے باعث عاشقوں کی زندگی
مشکل ہو۔ سردار جعفری نے صحیح لکھا ہے کہ بعض اوقات میر کا ”محبوب“ معشوق حقیقی یعنی خدا کی ذات میں
بھی گم ہو جاتا ہے۔ اس محبوب کی راہ و روش کی شکایت کرتے وقت میر بے باک ہو جاتے ہیں اور کہہ
دیتے ہیں کہ پردے میں بدسلوکی ہم سے خدا کرے ہے۔ لیکن ہمیں یہ بات بھی ملحوظ رکھنی چاہئے کہ میر
(یا کلاسیکی شعرا) کے یہاں اس طرح کے بیانات مضمون کی خاطر بھی ہیں، اور ان کو سر اسرار ذاتی بیان قرار
دینا ان کے معنی کو محدود کر دینا ہے۔ چنانچہ یہی میر جو بتوں کو خدا کا پردہ قرار دیتے ہیں، اس کے برعکس بھی
کہتے ہیں کہ زمانے کی شکایت ہو یا آسمان کی، کنایہ اسی معشوق ہی سے ہے۔

دہر کا ہو گلہ کہ شیوہ چرخ

اس ستم گر ہی سے کنایت ہے

(دیوان دوم)

شیخ عطار نے ”مذکرۃ الاولیاء“ میں لکھا ہے کہ جب حضرت ذوالنون مصری کو اللہ نے اٹھایا تو
لوگوں نے آپ کی پیشانی پر یہ کلمات لکھے ہوئے دیکھے: ہذا حبیب اللہ مات فی حب اللہ و ہذا
قتیل اللہ مات من سیف اللہ۔ (یہ اللہ کا حبیب ہے، اللہ کی محبت میں مرا، اور یہ اللہ کا قاتل ہے، اللہ کی
تکوار سے مرا۔) ظاہر ہے کہ میر کا شعر اس کیفیت کو نہیں پہنچتا۔ لیکن اس کا سلسلہ وہی ہے، کہ عاشق تک جو
کچھ پہنچے اسے وہ معشوق حقیقی کی طرف سے سمجھے۔ میر کے شعر میں بے صبری ہے، کہ وہ صعوبات عشق کو
بدسلوکی سے تعبیر کر رہے ہیں۔ یا پھر یہ کہ معشوق مجازی کی طرف سے جو دل شکنی یا بدسلوکی ہوتی ہے اسے وہ
(۱) تقدیر الہی قرار دیتے ہیں یا (۲) اللہ کے اشارے پر جی قرار دیتے ہیں۔ یا پھر (۳) معشوق مجازی کو
خدا کا پردہ قرار دیتے ہیں۔ ہر صورت میں معشوق حقیقی اور معشوق مجازی کی طرف اشارہ مشترک
رہتا ہے۔ یہ تہ داری ہماری غزل کا خاصہ ہے۔ اس کی بنا پر طرح طرح کے ابہام پیدا ہوتے ہیں۔ قدر
بلگرامی نے غالب کو اپنی غزل اصلاح کے لئے بھیجی مطلع تھا۔

لاکے دنیا میں ہمیں زہر فنا دیتے ہو

ہائے اس بھول بھلیاں میں دعا دیتے ہو

غالب نے ردیف ”ہو“ کو ”ہیں“ کر دیا اور لکھا: ”صیغہ جمع رکھ دیا تا کہ خواہاں اور بتاں کی طرف ضمیر راجع ہو یا شخص واحد کی طرف... اب خطاب معشوقان مجازی اور قضا و قدر میں مشترک رہا۔“ یعنی بنیادی بات یہ ہے کہ کلام تہ دار ہو، اس سے ایک سے زیادہ مقصود حاصل ہو سکیں۔ معنی آفرینی اسی طرز کلام کو کہتے ہیں۔

بہادر شاہ ظفر کے ایک شعر میں کچھ میر کا سا مضمون اس شوخی اور خوش طبعی لیکن اندر اندر سنجیدگی سے بندھا ہے کہ بے ساختہ داد نکلتی ہے۔ جو لوگ بعض مغربی شعرا کے بارے میں اس بات پر صفحے کے تحسینی صفحے سیاہ کر دیتے ہیں کہ ان کے یہاں یہ بات نہیں نکلتی کہ شاعر سنجیدہ ہے یا ہمارا / اپنا / مخاطب کا مذاق اڑا رہا ہے ان کو چاہئے کہ اردو فارسی غزل کی تہ داریاں دیکھیں بہر حال ظفر کا شعر ہے۔

میں نے پوچھا اس سے تیرا کیا ہوا حسن و شباب

ہنس کے بولا وہ صنم شان خدا تھی میں نہ تھا

میر کے شعر میں ”بدسلوکی“ بھی دلچسپ لفظ ہے، کیونکہ بظاہر یہ لفظ معشوق کے ظلم و جور کے لئے بہت ہلکا ہے۔ ”بدسلوکی“ تو اس وقت بولتے ہیں جب (مثلاً) کوئی کسی کو بزم سے نکال دے۔ یا حقارت سے گفتگو کرے۔ یہاں میر نے اسے معشوق / خدا کے معاملات سے متعلق کر کے معشوق کو روزمرہ زندگی سے قریب کر دیا ہے، اور خود معشوق حقیقی کو گویا زمین پر اتار لیا ہے۔ یہیں سے میر کے شعر میں یہ نکتے بھی نکلتے ہیں کہ (۱) میں معشوق کی کیا شکایت کروں، یہاں تو خدا بھی چھپ کر ہم سے سخت سلوک کرتا ہے۔ (۲) بت ہمارے سامنے ہیں، خدا پوشیدہ ہے، پوشیدہ رہ کر بھی اس کا سلوک سخت ہے۔ یا للجب۔

۳۳۶/۳ یہ شعر ایک طرح سے گزشتہ شعر کی شرح، یا اس پر اظہار رائے ہے۔ لیکن اس میں دلچسپ ترین بات یہ ہے کہ پردے میں مطلب کو ادا کرنے کے باعث میر کو ”آفت زمانہ“ کہا گیا ہے۔ ہونا تو یہ چاہئے تھا کہ اس شخص کو آفت زمانہ کہتے جو اپنی بات کو کھول کھول کر ادا کرتا، اور اس طرح فتنے کا دروازہ کھولتا۔ لیکن کہا یہ جارہا ہے کہ میر اپنے سارے مطلب پردے میں ادا کرتا ہے۔ لہذا اس کا مطلب یہ ہوا کہ جس جگہ اور جس زمانے کا ذکر ہے وہاں کسی قسم کی پابندی ہے، یا آزادانہ گفتگو کو برا سمجھا جاتا ہے، یا پھر

میر کے دل میں ایسے اسرار ہیں جن کو ظاہر کرنے میں فتنے یا غلط فہمی کا اندیشہ ہے۔ لیکن میر پھر بھی انہیں پردوں، استعاروں کی صورت میں ظاہر کر دیتا ہے۔ ظاہر ہے کہ ایسا شخص آفت زمانہ تو ہوا ہی، کیونکہ جو بھی اس کی بات سمجھ لے گا وہ ان اسرار سے واقف ہو جائے گا جن کے افشا میں فتنے اٹھ کھڑے ہونے کا امکان ہے۔

اس سلسلے میں ۳۶/۱ بھی ملاحظہ ہو جہاں میر نے ریختہ کو سخن کا پردہ قرار دیا ہے۔ لیکن یہی پردہ یا یہی سخن پھر ان کا فن ٹھہرا۔ شعر زیر بحث میں لفظ ”مطلب“ بھی خوب ہے، کیونکہ اس کے دو معنی ہیں۔ (۱) وہ باتیں جن کا کہنا مقصود ہے، یعنی اپنا مافی الضمیر۔ (۲) اپنے مطلب کی باتیں، مثلاً ”مجھے تم سے عشق ہے“ وغیرہ۔ معنی (۱) سے ”معشوق کی باتیں“ بھی مراد ہو سکتی ہے، جیسا کہ مولانا روم کے مشہور شعر میں ہے۔

خوشتر آں باشد کہ سر دلبر راں

گفتہ آید در حدیث دیگر راں

(بہتر یہی ہوتا ہے کہ معشوقوں کے

اسرار دوسروں کی باتوں کے

پردے میں ادا ہوں۔)

”اک آفت زمانا ہے“ تحسینی بھی ہو سکتا ہے جس طرح بعض حالات میں ”ظالم“ تحسینی لفظ

ہو سکتا ہے۔ لہذا پردے پردے میں بات کرنے والا شخص گویا اس فن کا ماہر ہوا، کہ کچھ کہتا بھی نہیں، اور سب کچھ کہہ دیتا ہے۔

۳۳۷

۱۲۰۰ کار دل اس مہ تمام سے ہے
کاہش اک روز مجھ کو شام سے ہے کاہش=گھٹنا

شعر میرے ہیں گو خواص پسند
پر مجھے گفتگو عوام سے ہے

سہل ہے میر کا سمجھنا کیا
ہر سخن اس کا اک مقام سے ہے

۳۳۷/۱ مطلع یہاں بھی برائے بیت ہے۔ لیکن کئی دلچسپ رعایات کے باعث خالی از لطف بھی نہیں۔ ”مہ تمام“ کے اعتبار سے ”کاہش“ اور ”شام“ دلچسپ ہیں۔ ”کاہش“ اور ”مہ“ میں مناسبت ہے۔ ”تمام“ اور ”کاہش“، اور ”مہ“ اور ”شام“ میں رعایت ہے۔ ”روز“ سے مراد ”ہر روز“ ہے، لیکن پہلی نظر میں دھوکا ہوتا ہے کہ ”اک روز“ یعنی بس ایک ہی دن کی بات ہو رہی ہے۔ ایسا اسلوب ہمیشہ خوش گوار تازہ پیدا کرتا ہے۔ ”روز“، ”مہ تمام“ اور ”شام“ میں رعایت ظاہر ہے۔

۳۳۷/۲ یہ شعر سادگی میں کثیر المعنویت اور ابہام کا عمدہ نمونہ ہے۔ سامنے کے معنی تو ہیں کہ اگرچہ میرے سب شعر خواص پسند ہیں، یعنی خواص کو پسند آنے کے لائق ہیں، لیکن مجھے بوجہ کم قدری یا کسی اور مجبوری کے باعث عوام سے بات کرنا پڑتی ہے۔ ذرا سا غور کریں تو کم سے کم چار معنی اور سمجھ میں آتے ہیں۔ (۱) میرے شعر خواص کو پسند آتے ہیں، لیکن میں ان کی پروا نہیں کرتا، میں تو عوام سے بات کرتا

ہوں۔ (۲) میرے شعر خواص پسند ہیں، لیکن ان کو شعر سنانا بیکار ہے۔ یاد وہ لوگ میرے شعروں کے اہل نہیں، یا انھیں ان شعروں سے کوئی فائدہ نہ ہوگا۔ لہذا میں عوام کو اپنا مخاطب بناتا ہوں۔ (۳) میرے شعر تو اس قابل ہیں کہ خواص انھیں پسند کریں، لیکن میرا اصل پیغام تو عوام کے لئے ہے، کیونکہ مجھے ان کی اصلاح منظور ہے، یا ان کی روحانی ترقی منظور ہے۔ (۴) میرے شعر تو خواص کے لئے ہیں، لیکن میری گفتگو عوام کے لئے ہے۔ یعنی عوام میرے اشعار نہ سمجھیں گے، میں ان سے عام فہم زبان میں بات چیت کرتا ہوں۔ میری شاعری کے مفروضی سامعین (target audience) خواص ہیں، اور میری گفتگو کے مفروضی سامعین (target audience) عوام ہیں۔

ظاہر ہے کہ ان میں سے بعض معنی کو سیاسی رنگ دے کر میر کو ”عوامی“ شاعر ثابت کیا جاسکتا ہے، اور اس تعبیر کے لئے کلام میر سے سند بھی لائی جاسکتی ہے، مثلاً۔
جیسی عزت مری دیواں میں امیروں کے ہوئی
وہی ہی ان کی بھی ہوگی مرے دیوان کے بچ

(دیوان دوم)

لیکن کسی متن کی ایسی تعبیر کرنا جس کا وجود صاحب متن کے زمانے میں ممکن نہ رہا ہو، غلط تو نہیں، لیکن ذرا مخدوش ضرور ہے۔ لیکن یہاں تک تو بہر حال کوئی ہرج نہیں کہ ”عوامی/سیاسی“ معنی بھی اس شعر کے ایک معنی قرار دے لئے جائیں۔ اسی طرح، ایک فلسفیانہ معنی بھی ممکن ہیں۔ جیسا کہ آگے بیان ہوگا، ان معنی کا حوالہ ابن رشد کے تصورات پر قائم ہوتا ہے۔

مسلمان مفکروں کے یہاں بہت شروع ہی میں اس مسئلے پر غور و فکر اور بحث و تحقیق کا دروازہ کھل گیا تھا کہ بہت سے ”فلسفیانہ“ مسائل ایسے ہیں جو عقل کی رو سے ثابت ہیں، لیکن جو مذہب یا عقیدے کی رو سے غلط یا ناممکن ہیں۔ علیٰ ہذا القیاس، بہت سے مذہبی، اور عقیدے پر مبنی، معاملات ہیں جو عقل کی رو سے ثابت نہیں ہو سکتے۔ پھر ایسی صورت میں ”فلسفی“ کو کیا راہ اختیار کرنی چاہئے؟ ظاہر ہے کہ عقل اور کشف، اور استدلال اور عقیدے میں اکثر تباہین ہو جاتا ہے۔ اور ”فلسفی“ (یعنی وہ شخص جو کائنات کو عقل و استدلال کی روشنی میں سمجھنا چاہتا ہے) کے لئے نہ یہ ممکن ہے کہ وہ عقل سے دست بردار ہو، اور نہ یہ ممکن ہے کہ وہ عقیدے سے دست بردار ہو۔ ابن رشد نے اس مسئلے کا حل یہ پیش کیا کہ ”فلسفہ“ اور مذہب میں کوئی تضاد نہیں۔ دونوں کی سچائیاں الگ الگ عالم سے ہیں۔ اور یہ لازم نہیں کہ جو چیز فلسفے

کے عالم میں سچ ہو، وہ عقیدے کے عالم میں بھی سچ ہو۔ ابن رشد کے اس حال کو عام مسلمان معاشرے نے قبول نہیں کیا، لیکن مغرب میں اسپنوزا (Spinozo) اور پھر کانٹ (Kant) نے بظاہر از خود ایسے نتائج نکالے جو ابن رشد کے نتائج سے مشابہ ہیں۔ اسپنوزا نے دو طرح کی سچائیوں میں فرق کیا۔ ایک کو اس نے ”عام لوگوں کے لئے قابل قبول سچائی“ (Vulgar acceptable truth) کہا۔ (Vulgar بمعنی ”مسیہانہ“ نہیں، بلکہ بمعنی ”عام“) اور دوسری کو اس نے فلسفیوں کے لئے قابل قبول سچائی (Philosopher's acceptable truth) کہا اور قرار دیا کہ دونوں میں تطابق نہ ضروری ہے اور نہ ممکن۔ کانٹ نے اپنے طور پر اس مسئلے کا حل یہ پیش کیا کہ بعض معاملات خالص عقل کے دائرے سے باہر ہیں اور وہ بس اس لئے صحیح ہیں کہ سب لوگ انھیں صحیح مانتے ہیں۔ کانٹ کا کہنا تھا کہ انسانی عقل میں یہ قوت ہی نہیں کہ وہ خدا، انسانی آزادی، لافانیت وغیرہ تصورات کا ادراک کر سکے۔

یہ بات ظاہر ہے کہ میر کے زیر بحث شعر کی ایک تعبیر یہ بھی ہو سکتی ہے کہ میری باتیں تو دراصل حقیقی سچائیوں کی حامل ہیں، یعنی ایسی سچائیوں کی جو فلسفی کو قابل قبول ہوں، یا پھر وہ کانٹ کی طرح کی سچائیاں ہوں جو انسانی دماغ سے ماورا ہیں۔ لیکن مجھے عوام سے گفتگو کرنی ہے، لہذا میں اپنی بات کو ان کی سطح تک محدود رکھتا ہوں۔ یہ بات بھی ظاہر ہے کہ ہم اس شعر کی جو بھی تعبیر کریں۔ لیکن اس کا مضمون یہی رہتا ہے کہ ہمیں جو کہنا چاہئے، یا ہم جو کہنا چاہتے ہیں، وہ اس بات سے بہت مختلف ہے جو ہم کہتے ہیں۔ بقول الیٹ (T.S. Eliot) ”ہر نظم ایک کتبہ مزار ہے۔“

مکن ہے میر نے شاکر ناجی سے کچھ استفادہ کیا ہو۔

کیوں پسند اس شاہِ خواہاں کو نہیں

شعر میرا وردِ خاص و عام ہے

ناجی کے شعر میں پر لطف تناؤ یہ ہے کہ شاہِ خواہاں کو شکلم کا شعر شاید اسی لئے پسند نہیں کہ اس کا شعر وردِ خاص و عام ہے۔ خود میر نے ایک شعر میں عجب غلطی اور رنج بھری بات کہی ہے۔

گفتگو ناقصوں سے ہے ورنہ

میر جی بھی کمال رکھتے ہیں

(دیوان اول)

گویا ایک سطح پر شکلم / میر کو اعتراف ہے کہ میں مکمل کمالِ سخن کا اظہار نہیں کرتا، کیونکہ میرے سننے والے ناقص ہیں۔ ایک مفہوم یہ بھی ہے کہ میں خود تو صاحبِ کمال ہوں، لیکن میرے سننے والے ناقص ہیں اور میرے کمال تک نہیں پہنچ سکتے۔ عربی نے غالباً اسی جذبے کے تحت کہا تھا۔

حدیثِ مطلب ما دعاے زیرِ لبی ست

کہ اہل بزمِ عوام اند و گفتگو عربست

(ہمارے مقصد کی بات وہ مدعا ہے جو

زیر لب بیان ہو، کیونکہ اہل بزمِ تو عامی

ہیں اور میری بات عربی (خواص کے

لئے ہے۔)

ولی نے بھی کہا ہے۔

اے ولی قدر ترے شعر کی کیا بوجھے عوام

اپنے اشعار کو ہرگز تو نہ دے جز بخواص

۳۳۷/۳ یہ شعر گویا گذشتہ شعر پر شرح (Commentary) یعنی اظہار خیال ہے۔ اگر دیوان دوم ہی کا یہ شعر سامنے ہو تو بات اور واضح ہو سکتی ہے۔

دل اور عرش دونوں پہ گویا ہے ان کی سیر

کرتے ہیں باتیں میر جی کس کس مقام سے

یعنی شکلم / میر پر کوئی مضمون بند نہیں۔ وہ زمین، آسمان، جسم، روح، بھوک، سیرابی، نفرت، محبت، ہر مقام سے (یا ہر مقام کے بارے میں) گفتگو کر سکتا ہے۔ لہذا اس کو سمجھنے والا بھی ایسا ہونا چاہئے جس کی نظر اتنی ہی گہری اور جس کا روحانی / باطنی سفر اتنی وسعتوں کو محیط ہو۔ محمد حسن عسکری نے ”مقام“ سے مقامِ صوفیا مراد لی ہے اور کہا ہے کہ یہاں اشارہ یہ ہے کہ ہم مختلف مقامات عرفا سے گذرتے رہتے ہیں اور وہاں کی بات کرتے ہیں۔ لہذا ہمیں وہی سمجھ سکتا ہے جو ان مقامات سے آگاہ ہو۔ اس مفہوم میں کوئی قباحت نہیں۔ لیکن شعر کو اسی تک محدود کر دینا ٹھیک نہ ہوگا۔ دیوان دوم کا جو شعر میں نے نقل کیا اس سے تو یہ صاف

ظاہر ہی ہے کہ ”مقام“ سے مراد کیفیت کے علاوہ جغرافیائی مقام، تجربے کے مختلف منازل وغیرہ بھی ہو سکتا ہے۔ اسی طرح، ”مقام“ سے ”مقام موسیقی“ مراد لینے میں بھی کوئی ہرج نہیں۔ خاص کر جب میر کو اپنے شعر کے آہنگ، اور اس کے تنوع کا خاصا احساس بھی تھا۔ اگلا نکتہ یہ ہے کہ فارسی میں بات کو سمجھنے یا سمجھ جانے کے لئے ”پنجن رسیدن“ اور اردو میں ”بات تک پہنچنا“ مستعمل ہے۔ اس اعتبار سے ”پنجن“ اور ”مقام“ میں ضلع کا ربط ہے۔

مصرع اولی کے انشائیہ استعمال کو اگر فنیہ فرض کریں تو ایک دلچسپ معنی یہ نکلتے ہیں کہ میر کو سمجھنا کس قدر سہل ہے! وہ ہر بات ایک مقام (درجے صوفیانہ مقام، مقام موسیقی وغیرہ) کے حوالے سے کہتا ہے۔ اگر وہ مقام معلوم ہو جائے، یا یہی بات معلوم ہو جائے کہ میر کے پنجن میں مقامات کو مرکزی مقام حاصل ہے، تو اس کو سمجھنا بہت سہل ہو جائے۔ دلچسپ شعر ہے۔

۴۴۸

برسوں لگی رہی ہیں جب مہر و مد کی آنکھیں
تب کوئی ہم سا صاحب صاحب نظر بنے ہے

۴۴۸/۱ اس مضمون کا ایک شعر ہم ۲۵۵/۳ پر دیکھ چکے ہیں۔

مت سہل ہمیں جانو پھرتا ہے فلک برسوں
تب خاک کے پردے سے انسان نکلتے ہیں
(دیوان اول)

اس شعر کی بعض خوبیوں کا مطالعہ ہم نے ۲۵۵/۳ کے تحت کیا ہے۔ اسے خان آرزو کا تقریباً ترجمہ بھی کہا جاسکتا ہے۔

ہو مشکل گر آساں نسو جاع بدست افتد
کند تا آدمی پیدا فلک بیاری گردد
(یہ بڑی مشکل بات ہے کہ کوئی جاع نسو آسانی سے
ہاتھ آجائے۔ جب تک کہ وہ آدمی پیدا کرے کرے
فلک کو بہت چکر کاٹنے پڑتے ہیں۔)

خان آرزو کے شعر میں ربط کی ذرا کمی ہے۔ میر نے زیر بحث شعر میں مہر و مد کی آنکھیں لگی رہنے اور دوسرے مصرع میں صاحب صاحب نظر بننے کا مضمون رکھ کر بات مکمل کر دی۔ مہر و مد کی آنکھیں لگی رہی ہیں کہ متعدد مطلب ہو سکتے ہیں۔ (۱) مہر و مد نے برسوں انتظار کیا ہے۔ (آنکھیں لگی رہنا = انتظار کرنا۔)
(۲) مہر و مد نے تنگی لگا کر دیکھا ہے، یعنی مہر و مد نے بہت غور و فکر (Concentrate) کیا ہے۔ ایک لمحے کے لئے بھی غافل نہیں ہوئے ہیں۔ (۳) مہر و مد نے ہم کو برسوں تک اپنی نگاہوں میں رکھا ہے، یعنی

وہ ہمیں دیکھا کئے ہیں۔ اس مضمون کی رو سے مکالمہ خود کو مہر و مد کا ”نظر کردہ“ بتا رہا ہے، جس طرح صوفیا اپنے خاص لوگوں پر روحانی نظر ڈال کر انہیں نظر کردہ کرتے تھے اور روحانی قوت سے مالا مال کرتے تھے۔ آنکھیں لگی رہنے کے اعتبار سے صاحب نظر بننا خوب ہے۔ یا یوں کہیں کہ مصرع اولیٰ میں آنکھیں لگی رہنے کا ذکر نہ ہوتا تو ”صاحب نظر“ میں وہ لطف نہ ہوتا۔ ”صاحب“ کی تکرار بھی خوب ہے، کہ پہلا تو خطا یہ ہے (اے صاحب!) اور دوسرا مرکب کا مضاف ہے۔ ممکن ہے ”صاحب“ بمعنی ”ساتھی“ ہو، اور شعر کا مخاطب کوئی دوست یا معشوق ہو، کہ تمہارے ساتھیوں میں سے ہم جیسا صاحب نظر تب بن سکتا ہے جب مہر و مد کی آنکھیں برسوں لگی رہی ہوں۔ ہم جیسا شخص آسانی سے نہیں پیدا ہوتا۔ ایک امکان یہ بھی ہو سکتا ہے کہ ”صاحب“ سے اللہ تعالیٰ مراد ہو۔ شاہ عبدالقادر صاحب دہلوی کے ترجمہ قرآن میں جگہ جگہ ”اللہ تعالیٰ“ کی جگہ ”اللہ صاحب“ ملتا ہے۔ اور ”قطب مشتری“ (مصنف وحشی/ وحشی) میں ہے۔

جو صاحب سوں راضی ہوں یک دل اچھے

اس آسان ہووے جو مشکل اچھے

اس اعتبار سے، اقبال کی طرح میر بھی اللہ تعالیٰ کے سامنے اپنی قدر و قیمت بیان کر رہے ہیں، کہ اے اللہ، ہم جیسا صاحب نظر آسانی سے نہیں بنتا (یہ تیرا ہی قانون ہے)۔ خالق کے سامنے مخلوق اپنی قدر و قیمت کا اظہار کرے اور اس کو جتائے کہ ہم اپنا مثل نہیں رکھتے، یہ مضمون پرانی شاعری میں عام ہے۔ اسی کا ایک پہلو یہ بھی ہے کہ معشوق کے سامنے عاشق اپنی خوش قیمتی اور رفیع القہی کا اظہار کرے۔ چنانچہ حافظ کا مشہور شعر ہے۔

شبے مجنوں بہ لیلیٰ گفت کاے معشوق بے ہمتا

ترا عاشق شود پیدا و لے مجنوں نہ خواہد شد

(ایک رات مجنوں نے لیلیٰ سے کہا کہ اے بے نظیر

معشوق، تجھے عاشق تو بہم پہنچ جائیں گے لیکن مجنوں

نہ ہوگا۔)

دیوان سوم

ردیفی

۴۴۹

گھر دل کا بہت چھوٹا پر چائے قہج ہے
عالم کو تمام اس میں کس طرح ہے گنجائی

۴۴۹/۱ یہ مضمون صوفیوں میں بہت مقبول ہے کہ دل اگر چہ بظاہر محدود ہے، لیکن اگر توجہ الہیہ ہو تو ساری کائنات، حتیٰ کہ خالق کائنات بھی اس میں گھر کر سکتا ہے۔ اس موضوع پر تھوڑی سی بحث ۳۵۲/۱ پر ملاحظہ ہو۔ میر نے دل کی وسعت کا مضمون کئی بار باندھا ہے۔ پھر شاہ نیاز بریلوی صاحب کا شعر ہے۔

سینے میں قلم کو لے قطرے کا قطرہ رہا

اف رے سائی تری او رے سمندر کے چور

اس پر مولانا روم کا تھوڑا سا اثر معلوم ہوتا ہے (دفتر اول)۔

قطرہ کز بحر وحدت شد سفیر

ہفت بحر آں قطرہ را باشد اسیر

(وہ قطرہ جو بحر وحدت کا سفیر بن

جائے تو ساتوں بحر اعظم کو اپنا اسیر

کر لیتا ہے۔)

شاہ نیاز صاحب کے یہاں مصرع ثانی کے انشائیہ اور ”سمندر کے چور“ جیسے زبردست پیکر کا جواب ردیفی

کے پاس نہیں۔ لیکن مولانا نے دفترِ ششم میں اس مضمون کو پھیلا کر مجب و جد و حال اور رح و اسرار بخش دیا ہے، وہاں تک (کم سے کم شعر کی حد تک) شاہِ نیاز یا میر کی رسائی نہیں۔

کہ گنجیدم در افلاک و خلا
در عقول و در نفوس پا علا
در دل مومن گنجیدم چوں ضیف
بے زچون و بے چگونہ بے ز کیف
تا بہ دلالی آں دل فوق و تحت
یابداز من پادشاهی ہائے بخت
(اللہ تعالیٰ فرماتا ہے کہ میں نے آسمانوں
میں سایا، نہ غلاؤں میں، نہ عقولوں میں اور
بلندی رکھنے والی روحوں میں۔ میں مومن
کے دل میں سا گیا، مہمان کی طرح۔ میں
بے چوں، بے چگونہ، بے کیف سا گیا
تاکہ جس دل میں سایا ہوں اس کے توسط
سے بلند و پست سب کو تقدیر کی بادشاہیاں
ملیں۔)

میر کے یہاں عام طور پر صوفیانہ مضامین کی وہ آفاقی گیرائی نہیں ہے جو رومی کے یہاں ہے۔ لیکن پیکر سازی اور فوری طور پر شور انگیزی میں میر کا پلہ اکثر رومی سے بھاری رہتا ہے۔ چنانچہ شعر زیر بحث میں دل کا گھر بہت چھوٹا ہونا اور پھر اس بات پر تعجب ہونا کہ تمام عالم (کائنات) کی سائی اس میں کس طرح ہو گئی۔ نہایت فوری اثر کرنے والا اسلوب ہے۔ پھر ”گھر“ کے لحاظ سے ”جائے“ (بحثنی ”جگہ“) کا ضلع بہت پر لطف ہے۔ ۱۸۶/۲ پر یہ مضمون میر نے مکاں اور لامکاں پر مبنی کیا ہے جس کی بنا پر شعر میں مابعد الطبیعیاتی رنگ آ گیا ہے۔ ۳۱۵/۳ میں گریہاں میں منہ ڈال کر دیکھنے اور ”لق و دوق جنگل“ کا پیکر استعمال کرنے کے باعث شعر میں داستانی اور طلسمی رنگ ہے۔ میر کے مندرجہ ذیل اشعار ان اوصاف

سے خالی ہیں۔

ہے فرشِ عرش تک بھی قلبِ حزیں کا اپنے
اس تک گھر میں ہم نے دیکھی ہیں کیا فضا میں

(دیوان اول)

یہ تصرفِ عشق کا ہے سب و گر نہ طرف کیا
ایک عالمِ غم سایا خاطرِ ناشاد میں

(دیوان سوم)

۴۵۰

۱۲۰۵ تم کہتے ہو بوسہ طلب تھے شاید شوخی کرتے ہوں
میر تو چپ تصویر سے تھے یہ بات انھوں سے عجب سی ہے

۴۵۰/۱ اس شعر پر گنگو کے پہلے قائم اور مصحفی کو سنئے۔

قائم اور تجھ سے طلب بوسے کی کیوں کر مانوں
ہے تو ناداں مگر اتنا بھی بد آموز نہیں

(قائم)

نہ بوسہ لینے کی کر مجھ پہ او میاں تہمت
وہ ہوگا اور کوئی شخص میری صورت کا

(مصحفی)

قائم کا شعر غالب کو پسند تھا۔ اس میں ”نادان“ اور ”بد آموز“ کا امتیاز بہت عمدہ قائم کیا گیا ہے۔ پھر اس میں معشوق کو صاف صاف جھوٹا بنایا گیا ہے۔ یا کم سے کم اتنا ہے کہ معشوق کی بات پر کھل کر شک کیا گیا ہے۔ مصحفی کے شعر میں ظرافت اور ڈھٹائی ہے۔ ظاہر ہے کہ متکلم کی شکل کا تو کوئی بوسہ طلب تھا نہیں۔ وہ متکلم ہی تھا۔ لیکن جب معشوق نے سرزنش کی تو صاف مکر گئے۔ دونوں شعر مضمون کے دو پہلوؤں کو بڑی خوبی سے پیش کرتے ہیں۔ لیکن میر کے شعر میں پھر بھی بعض باتیں غیر معمولی ہیں۔ پہلی بات تو متکلم اور مخاطب کا ابہام ہے۔ ممکن ہے یہ وہ غیر متعلق شخص ہوں۔ یعنی ایک شخص معشوق کی بزم سے واپس آ کر کسی اور شخص کو بزم کا حال سنانے کے دوران بتاتا ہے کہ آج میر نے معشوق سے بوسہ طلب کیا۔ اس کے جواب میں دوسرا شخص جو کچھ کہتا ہے وہ شکایت کا خلاصہ ہے، اور پھر اس کی اپنی رائے۔ اس کا مطلب یہ ہے کہ مخاطب نے بھی میر کو معشوق کی بزم میں جاتے یا وہاں سے آتے دیکھا ہوگا، ورنہ وہ کیسے

کہنا کہ میر تو چپ تصویر سے تھے؟ دوسری صورت یہ ہے کہ معشوق خود کسی شخص سے میر کی شکایت کرتا ہے کہ وہ اتنا ”بد آموز“ ہے کہ بوسہ مانگتا ہے۔ جس شخص سے معشوق نے شکایت کی ہے وہ بھی میر سے واقف ہے، اور اس بات پر یقین نہیں کرتا۔ لہذا وہ جواب میں کہتا ہے ”تم کہتے ہو۔۔۔“ تیسری صورت یہ ہے کہ معشوق نے اپنے کسی ہم راز سے شکایت کی ہو، اور ہم راز نے جواب میں کہا ہو۔ یہ صورت اس لئے ممکن ہے کہ شعر میں ایک آہستہ آہستہ لہجے میں اختلاطی (Intimate) گنگو کا بھی ہے، گو یا معشوق اور اس کی ہم جولی آپس میں بات کر رہے ہیں اور وہاں کوئی دوسرا موجود نہیں ہے۔ چوتھی صورت یہ ہے کہ کہیں خبراڑی ہے کہ میر کو معشوق کی محفل سے نکالا گیا۔ اب اس پر دو شخص بازار میں یا کسی محفل میں رائے زنی کر رہے ہیں۔ ایک شخص کہتا ہے کہ میر کو وہاں سے اس لئے نکالا گیا کہ وہ بوسہ مانگ بیٹھے تھے۔ دوسرا جواب میں کہتا ہے ”تم کہتے ہو۔۔۔“

اب دیکھئے کہ میر (یعنی وہ شخص جس کے بارے میں یہ شعر ہے) کے کردار کے کئی پہلوؤں کو خوبی سے اس شعر میں بیان ہو گئے ہیں۔ (۱) وہ کبھی کبھی شوخی بھی کر بیٹھتا ہے۔ (۲) عام طور پر وہ تصویر سا چپ رہتا ہے، بولتا نہیں، بوسہ مانگتا کجا۔ (۳) شوخی کرنا، یا بوسہ مانگنا دونوں ہی باتیں میر سے ذرا تعجب انگیزی ہیں۔ وہ ایسی باتیں نہیں کرتا۔ (۴) یہ سب باتیں درست لیکن ایک شک تو بہر حال رہتا ہی ہے کہ کیا پتہ اس نے بوسہ طلب ہی کر لیا ہو۔

ایک آخری بات یہ کہ ”میر تو چپ تصویر سے تھے“ کے دو معنی ہیں۔ (۱) میر یوں چپ تھے جیسے تصویر ہوتی ہے۔ (۲) میر تصویر کی طرح چپ تھے۔ شعر میں تھوڑی سی حسرت، بہت ساری چالاکی، ایک پورا افسانہ اور ایک نہایت دلچسپ معاملہ ہے۔ قائم اور مصحفی کے اشعار ان اوصاف سے خالی ہیں۔ بوسہ طلبی کے مضمون پر اور شعروں کے لئے ملاحظہ ہو ۴۳۹/۲ اور ۴۳۹/۳۔

کیسے ناز و تنہتر سے ہم اپنے یار کو دیکھا ہے
نوگل جیسے جلوہ کرے اس رشک بہار کو دیکھا ہے

قلب و دماغ و جگر کے گئے پر ضعف ہے جی کی غارت میں
کیا جانے یہ کتنی ان نے کس سردار کو دیکھا ہے
جی = جو کو کر ہو لیکن
بادشاہ کا نوکر نہ ہو

باؤ سے بھی گر چنا کھڑے چوٹ چلے ہے ظالم کی
ہم نے دام گھول میں اس کے ذوق شکار کو دیکھا ہے
دام = گھاس کھانے والا
جانور

۴۵۱/۱ مطلع برائے بیت ہے۔

۴۵۱/۲ اس شعر پر تھوڑا سا اظہار خیال میں نے جلد اول (صفحہ ۱۳۳) میں کیا ہے۔ جو باتیں وہاں
نذکر نہیں ان میں پہلی بات تو مضمون کی ندرت ہے۔ قلب اور دماغ اور جگر کو جی (= جان) کا ملازم یا "جی
کی غارت" کا رکن فرض کیا ہے یعنی یہ ملازم تو ہیں، لیکن کسی رئیس یا امیر کے ملازم ہیں، گویا ان کی حیثیت
دوم درجے کے ملازموں کی ہے۔ پھر ان کا سامنا دماغ و جگر اس زمانے کے زیادہ تر سپاہیوں کی طرح
(Soldiers of fortune) یا (Mercenary) یعنی کرائے کے ٹوٹے، یعنی ایسے سپاہی تھے جو بہتر آقا
کے لئے گزشتہ آقا کو چھوڑ سکتے تھے، اس لئے انھوں نے معشوق کو دیکھتے ہی شکم کو چھوڑ کر معشوق
(= بادشاہ) کی ملازمت اختیار کر لی۔ یا راہ فرار اختیار کر لی۔ ایسی صورت میں جی (= جان) میں ضعف
زنی ہے۔

"کتنی" نہایت تازہ لفظ ہے۔ "آندر راج" اور "غیاث اللغات" کے سوا کسی لغت میں
نہیں۔ وہاں اس کے ایک معنی مطلق "ملازم" بھی درج ہیں۔ یہی معنی برکاتی نے بھی لکھے ہیں۔ لیکن
میرے بھائی نعیم الرحمن فاروقی نے جو مغل عثمانی تاریخ کے ماہر ہیں مجھے بتایا کہ کامور خاں کی کتاب
"تاریخ سلاطین چغتائی" میں لفظ "کتنی" اسی معنی میں آیا ہے جو "غیاث اللغات" میں درج پہلے معنی ہیں۔
یعنی ایسا شخص جو ملازم تو ہو، لیکن بادشاہ کا براہ راست ملازم نہ ہو، کسی رئیس کا ملازم ہو۔ اس لفظ نے شعر کا
مضمون نہ صرف بہت تاد کر دیا ہے، بلکہ اس میں ڈرامائیت بھی پیدا کر دی ہے اور ہلکا سا تاریخی رنگ بھی
ڈال دیا ہے۔

لفظ "غارت" بھی بہت دلچسپ ہے، کیونکہ اس کے معروف معنی تو "جہاں، بربادی" کے ہیں۔
پھر جی کی جہاں و تاراجی میں ضعف کے کیا معنی؟ ممکن ہے یہ "جی کی غارت" ہو۔ اب معنی تو درست ہو جاتے
ہیں، لیکن تمام نغوں میں "جی کی غارت" ملتا ہے لہذا اس سے صرف نظر کرنا مشکل ہے۔ "برہان" میں ہے
کہ "غارت" گھوڑے کے اس دستے کو بھی کہتے ہیں جس سے تاخت و تاراج کا کام لیتے ہیں یعنی فعل
(غارت) کہہ کر فاعل (غارت کرنے والا) مراد لیتے ہیں۔ اسٹائن گاس میں بھی یہ معنی ہیں۔ اگر "برہان"
اور اسٹائن گاس کو صحیح مانا جائے تو شعر اور بھی دلچسپ ہو جاتا ہے۔ قلب و دماغ و جگر اب ایک تاراجی دستے کے
رکن ہیں اور غالباً ملک حسن کو تاراج کرنے نکلے ہیں، لیکن جب حسن سے ان کا سامنا ہوا تو یہ سب دم دبا کر
بھاگ گئے، یا پھر شاہ حسن کے غلام بن گئے ایسی صورت میں غارت (تاراجی دستے) میں ضعف آجی جائے
گا، کیونکہ اس کے خاص شہسوار تو میدان چھوڑ کر بھاگ کھڑے ہوئے ہیں۔ تخیل کی بے لگام جولانی بھی
زبردست ہے اور انشائیہ انداز نے مصرع ثانی کی ڈرامائیت میں اور اضافہ بھی کر دیا ہے۔

بہادر شاہ ظفر نے اس مضمون کو غیر معمولی حسن و نعتی، تھوڑے حزن پر اور غم آلود لہجے، لیکن
عجب درویشانہ الم ناکی کے ساتھ بیان کیا ہے۔

اعتبار صبر و طاقت خاک میں رکھوں ظفر

فوج ہندوستان نے کب ساتھ ٹپو کا دیا

یہاں مقطع ایک خاص اہمیت کا بھی حامل ہو گیا ہے، کہ اس کا شاعر بادشاہ ہے، اور اپنے معاصر سب سے
بڑے سورما، سب سے زیادہ جاں باز سب سے بلند حریت پرست فرماں روا کی شکست کا ماتم کر رہا ہے۔

اسے احساس ہے کہ ٹیپو کی شکست اس بنا پر نہیں ہوئی کہ اس کی تدبیر یا فوجی حکمت عملی کمزور تھی ٹیپو اس لئے ہارا کہ ہندوستانی فوج نے اس کا ساتھ چھوڑ دیا تھا۔ تعجب ہے کہ ایسے شعر اور ایسے شاعر کی موجودگی میں خواجہ منگلور حسین صاحب مرحوم کو ہماری غزل کے معمولی عشقیہ اشعار کی دوراز کار سیاسی تعبیر کرنی پڑی۔ اس موضوع پر مزید ملاحظہ ہو ۳۵۶/۲۔

میر کے مصرع ثانی کی قطع کی جائے تو اس کا دوسرا کن فعلن خریک عین بنتا ہے۔ اگر اس غزل کی بحر کو (جسے میں ”بحر میر“ کہتا ہوں) متقارب کی ایک شکل مانا جائے (جیسا کہ اکثر لوگ مانتے ہیں) تو اس میں فعلن خریک عین کا استعمال غلط ہے۔ (ظاہر ہے کہ میں اسے غلط نہیں قرار دیتا۔) اس سلسلے میں تفصیلی بحث کے لئے ملاحظہ ہو جلد اول صفحہ ۱۷۷-۱۸۲، اور جلد دوم صفحہ ۳۶۱-۳۶۳۔

۳۵۱/۳ اس شعر پر بھی تھوڑی سی بحث جلد اول صفحہ ۱۳۳ پر دیکھیں شعر کا ڈرامائی انداز، اور معشوق کی قادر اندازی، اس کے چوکے پن، اور تیزی طبع کا بیان خوب ہیں۔ ”دام گاہ“ سے خیال ہوتا ہے کہ جب شکار کو پکڑنے کے لئے پھندے اور جال لگا رکھے ہیں تو چوٹ چلنے (= وار کرنے) بندوق یا تیر چلانے کا کیا محل ہے؟ اور حقیقت یہاں ”دام“ بمعنی ”گھاس کھانے والا جانور“ (مثلاً ہرن، سانپ وغیرہ) ہے۔ ہمارے لغات کے حال کا اندازہ اس بات سے لگائیے کہ ”دام گاہ/کہ“ بمعنی ”صید گاہ، وہ جگہ جہاں شکار کے جانور پائے جائیں یا جہاں شکار کھلیا جائے، کسی بھی لغت میں نہیں، اور ”آصفیہ“ اور ”نور“ میں ”دام گاہ/کہ“ بمعنی ”وہ جگہ جہاں جال لگے ہوں“ بھی نہیں۔ برکاتی نے موخر الذکر معنی دیے ہیں، لیکن زیر بحث شعر نہیں دیا، اور نہ وہ معنی لکھے ہیں جو میں نے اس شعر کے حوالے سے بیان کئے۔

غالب نے معشوق کے شوق شکار کو کائناتی رنگ دے کر اپنے خاص رنگ کا تجزیہ شعر کہا ہے۔

کماں ز چرخ و خدنگ از بلا و پر ز قضا

خدنگ خورده ایں صید کہ نشانہ تست

(آسمان کی کمان، بلا کا خدنگ، اور قضا

سے وضع کیا ہوا تیر کا پر، جو ایسی صید گاہ

میں تیر کھائے وہ تیرا نشانہ ہے۔)

۳۵۲

جب سے ملا اس آئینہ رو سے خوش کی ان نے نمد پستی
پانی بھی دے ہے پھینک شبوں کو میر فقیر قلندر ہے

۳۵۲/۱ عسکری صاحب نے مصرع ثانی کا پہلا ٹکڑا ”پانی بھی دے ہے پھینک شبوں کو“ پڑھا ہے، جو بظاہر میر کی فقیری کے ساتھ مناسبت رکھتا ہے۔ لیکن اس قرأت میں ”بھی“ زیادہ ہے کیونکہ پانی پھینک کر دینا تو بزرگوں کا عام معمول تھا۔ بلکہ عام نمازی اور مذہبی لوگوں۔ سے بھی پانی پھینکوانے کے لئے ہندو مسلمان عورتوں اور بچوں کو مسجدوں کے سامنے کھڑے میں نے بھی دیکھا ہے۔ لہذا ”بھی“ کی کوئی ضرورت نہیں۔

دراصل مصرع ویسے ہی درست ہے جیسا کہ اکثر نسخوں میں ملتا ہے اور جیسا میں نے درج کیا ہے۔ مسلمان صوفیہ، خاص کر چشتیوں میں طریقہ تھا کہ رات کو گھر میں کچھ نہ رکھتے تھے۔ بابا نظام الدین سلطان الاولیاء کا معمول تھا کہ رات کو استراحت فرمانے سے پہلے گھر میں جو نقد و جنس ہوتا تھا اسے خیرات کر دیتے تھے۔ بعض بزرگوں کو تو فقر کے اہتمام کا اتنا خیال تھا کہ وہ رات کو گھر میں پانی بھی نہ رہنے دیتے تھے۔ چنانچہ شیخ عبدالحق محدث دہلوی نے ”اخبار الاخیار“ میں شیخ عزیز اللہ متوکل کا حال لکھا ہے کہ وہ رات کو ضرورت سے زیادہ ہر چیز حتیٰ کہ وضو کے لئے پانی رکھ کر باقی سب پانی تقسیم کر دیتے تھے۔ لہذا یہاں دلچسپ تلخیص اور تہذیبی نکتہ ہے۔

قلندروں میں چار ابرو (ڈاڑھی، مونچھیں اور دونوں بھونٹیں) منڈوانے کا رواج بھی اسی وجہ سے تھا کہ بال بھی علائق دنیا میں شامل تھے، اور ان کو کاٹنے سنوارنے کا اہتمام کرنا پڑتا تھا۔ قلندروں کی پرانی تصویریں دیکھنے سے معلوم ہوتا ہے کہ ان کے پاس اوڑھنے کے لئے ایک کھال، ایک عصا، اور ایک مشکول کے سوا کچھ نہ ہوتا تھا۔ اس باعث کہادت یا محاورہ ہے: ”امیر اپنے مال میں مست فقیر اپنی کھال

میں مست۔ بعد کے قلندروں نے کھال کی جگہ نمدہ اوڑھنا شروع کر دیا تھا، جیسا کہ میر کے زیر بحث شعر سے معلوم ہوتا ہے۔ اس طرح یہ شعر بعض تہذیبی مظاہر کے بیان کی حیثیت سے بھی اہمیت رکھتا ہے۔ معنی کے اعتبار سے اس میں خوبی یہ ہے کہ آئینہ رو سے ملنے کے بعد نمد پوشی شروع کی۔ آئینے کو ڈھانکنے کے لئے نمدے کا غلاف استعمال کرتے تھے، اور آئینے کو صاف کرنے کے لئے بھی نمدہ استعمال ہوتا تھا۔ پھر آئینے میں پانی فرض کرتے ہیں، اس طرح ”آئینہ رو“ اور ”پانی“ میں ضلع کا ربط ہے۔ ”آئینہ رو“ اور ”نمد پوشی“ میں بھی ضلع کا ربط ہے۔

”خوش کی“ میں بھی دو جہیں ہیں اگر اسے ”خوش کردن“ کا ترجمہ قرار دیں تو مراد ہوگی ”پسند کی“ اور اگر ”خوش“ بمعنی ”خوب“ لیں تو مراد ہوگی ”دل کھول کر، بڑی خوشی سے۔“

۴۵۳

۱۲۱۰ آنکھوں سے راہ عشق کی ہم جوں نگہ گئے
آخر کو روتے روتے پریشاں ہو پہ گئے

اس عرصے سے گیا ہو کہیں کوئی تو کہیں عرصہ میدان، جگہ
چل پھر کے لوگ یاں کے یہیں سارے رہ گئے

تنبیہیں ٹوٹیں خرقے مصلے پھٹے جٹے
کیا جانے خانقاہ میں کیا میر کہہ گئے

۴۵۳/۱ مطلب میں کوئی خاص بات نہیں، لیکن اس میں تھوڑی سی تہذیبی معنوی ہے۔ شعر کا مطلب یہ ہے کہ ہم عشق کی راہ آنکھوں سے چلے، اور وہ بھی اتنی دور چلے اور اتنی تیز چلے جیسے نگاہ چلتی ہے۔ لیکن اس سے بھی فائدہ کچھ نہ ہوا، اور آخر کار ہم بھی روتے روتے آنکھوں کی طرح بہ گئے۔ (پرانے زمانے میں خیال تھا کہ روتے روتے آنکھیں بہ جاتی ہیں۔)

۴۵۳/۲ اس شعر میں میر نے پھر اپنی طرح کا اسرار نظم کیا ہے۔ وہ کون سی جگہ ہے جہاں سے کوئی نکل نہیں سکتا؟ کیا یہ حمام ہاگرد کی طرح کی چیز ہے؟ اور اگر ایسا ہے بھی تو کیا یہ دنیا کا استعارہ ہے، یا کوچہ معشوق کا، یا کاروبار زمانہ کا؟ جس طرح بھی دیکھئے، بات بہت پر لطف ہے۔ انسان مرنے کے بعد زمین میں گاڑا جاتا ہے، یا جلا یا جاتا ہے یا پھر اسے یوں ہی پھینک دیتے ہیں کہ جیل کو لے کھا جائیں۔ یعنی رہتا وہ بہر حال زمین ہی پر ہے۔ دنیا میں بہت تنگ و دوکی، اور ایک پہاڑ اس تنگ و دو کا شاید یہ بھی تھا کہ دنیا کی

محدود زندگی سے آزاد ہو کر حیات دوام یا شہرت تام حاصل کریں۔ لیکن نتیجہ پھر بھی یہی رہتا ہے کہ انسان اسی دنیا میں کہیں بیوند خاک ہوتا ہے۔ امام جعفر صادق فرماتے تھے کہ ممکن ہے شکم مادر سے باہر آنا بھی ایک طرح کی موت ہو۔ امام کے اس خیال کو میر کے شعر سے ملائیں تو نتیجہ یہ نکلتا ہے کہ جب مرنے کے بعد انسان نقل و حرکت سے مجبور ہو جاتا ہے، تو یہ لازمی ہے کہ وہ گھوم کر دنیا ہی میں رہ جائے، کیونکہ وہ تو مر ہی چکا ہے، اب اسے جانے فرار نہیں۔

اب مصرع اولیٰ پر غور کریں۔ گویا دو شخص آپس میں بات کر رہے ہوں۔ ایک شخص دوسرے کو تسلی دے رہا ہے کہ دنیا (یا تمھاری مصیبت) چند روزہ ہے، پھر اس سے آزادی مل جائے گی۔ دوسرا شخص جواب دیتا ہے کہ ٹھیک ہے مگر اس عرصے (میدان) سے نکل کر کبھی کوئی گیا تو ہم کہیں۔ یہاں تو ہم دیکھتے ہیں کہ جو آتا ہے یہیں مرکب جاتا ہے۔ یہ مفہوم کوچہ معشوق کے لئے زیادہ مناسب ہے، لیکن عمومیت، اور لہجہ کی خفیف سی محرونی کے باعث اسے پوری انسانی صورت حال پر منطبق کر سکتے ہیں۔

۳۵۱/۳ پہلے مصرعے میں تین فعل ہیں اور پورے مصرعے میں عجب دلچسپ افراتفری، اٹھا چک، اور توڑ پھوڑ کا منظر ہے۔ یہ منظر اس قدر حرکیاتی (Dynamic) ہے کہ مصرع کسی چھوٹے موٹے سے جلوے کی رنگین تصویر (Painting) معلوم ہوتا ہے۔ اسی طرح کے متحرک پیکروں کے لئے ملاحظہ ہو ۳۶۵/۳۔ عام طور پر میر کے اشعار کے شکلم اور خاتفا ہوں میں رہنے والوں کے درمیان اسی قسم کا تعلق ہے جیسا ہماری غزل کے عاشق/مرکزی کردار اور مذہبی/روحانی رہنماؤں کے درمیان ہوتا ہے۔ یعنی دونوں کے درمیان کوئی مشترک جگہ نہیں ہے۔ وہ زندگی اور انسان کی ذمہ داریوں کے بارے میں دو مختلف نظریات اور انسان کے بارے میں دو مختلف رویوں کے حامل ہیں۔ لیکن جب میر شاعر اور اہل خانقاہ کا ذکر ہوتا ہے تو بات ہی بدل جاتی ہے۔ میر کا کلام اہل خانقاہ کو وجد میں لاتا ہے، ان کے حالات و واردات میں اضافہ کرتا ہے، اور ان پر وہ کیفیت طاری کرتا ہے جو ”حال“ اور ”وجد“ کہلاتی ہے۔ مثال کے طور پر ۳۳۹/۱ اور ۳۳۹/۲ ملاحظہ ہو جہاں میر کے اشعار سن کر درویشوں نے اپنے کپڑے پھاڑ ڈالے تھے۔ اسی طرح۔

مغرب سے غزل میر کی کل میں نے پڑھائی
اللہ رے اثر سب کے تیں وارنگی آئی
اس مطلع جاں سوز نے آ آ کے لیوں پر
کیا کہنے کہ کیا صوفیوں کی چھائی جلائی
خاطر کے علاقے سبب جان کھپائی
اس دل کے دھڑکنے سے عجب کوفت اٹھائی

(دیوان دوم)

شعر زیر بحث میں دلچسپ بات یہ ہے کہ اس میں میر شاعر اور میر عاشق کی شخصیتیں مدغم ہو گئی ہیں۔ یعنی ممکن ہے میر/عاشق نے خانقاہ میں پہنچ کر ایسی بات/باتیں کہہ دی ہوں کہ صوفیوں کے سکون و طمانیت میں فرق آ گیا ہو، یا انھیں قصہ آ گیا ہو۔ یا ممکن ہے کہ میر کے عشق کا جذبہ ان پر اس قدر اثر کر گیا ہو کہ وہ بھی میر کی ہی طرح دیوانے ہو گئے ہوں لیکن مصلوں کو آگ لگا دینے میں یہ اشارہ معلوم ہوتا ہے کہ میر/عاشق نے کوئی ایسی بات کہہ دی ہے کہ صوفیوں کا عقیدہ ہی متزلزل ہو گیا۔ اور انھوں نے نہ سچا کہ اب تک ہم نے جو عبادت ریاضت کی وہ سب بے کار، بلکہ نقصان دہ تھی۔

دوسری صورت یہ ہے کہ میر/شاعر نے کوئی ایسی غزل پڑھ دی، کوئی ایسا کلام کہہ دیا کہ سب پر وجد کی حالت طاری ہو گئی اور سب نے خانقاہ میں توڑ پھوڑ مچا دی۔ ”کہنا“ بمعنی ”شعر کہنا“ تو ہے ہی، مثلاً اردو کا روزمرہ ہے، ”آپ بھی کچھ کہتے ہیں؟“، یعنی ”کیا آپ بھی شعر کہتے ہیں؟“ ”مومن“۔

مومن بخدا سحر بیانی کا جمی تک

ہر ایک کو دعویٰ ہے کہ میں کچھ نہیں کہتا

ایک بات یہ بھی ہے کہ شعر کے تعلق سے لفظ ”کہنا“ کے معنی ”گانا“ بھی ہوتے ہیں۔ اگرچہ یہ معنی کسی لغت میں نہیں ملے، لیکن داستانوں میں جگہ جگہ ”کہنا“ بمعنی ”گانا“ ملتا ہے۔ یہ دو مثالیں ملاحظہ ہوں:

(۱) عمرو بانسری، بجا کر یہ غزل گانے لگا... اس شعر پر نمرود شاہ نے بہت تعریف کی اور کہا پھر اس شعر کو کہنا... پھر اس شعر کو خوب سالک کے اس طرح گایا کہ نمرود شاہ اور بھی بے چین ہو گیا... اور کہنے لگا کہ خواجہ عمرو اس شعر کو پھر کہو۔

(بالا باختر، مصنفہ شیخ تصدق حسین ص ۵۵۸)

(۲) جس ہاج کی فرمائش ہو وہ بجاؤں اور یہ جیسی ممکن ہے کہ گلے بازی دکھاؤں ملکہ نے فرمایا گلے سے کہو۔

(گلستان باختر جلد اول مصنفہ شیخ تصدق حسین ص ۳۸۳)

ان مثالوں کے پیش نظر مصرع ثانی کا مفہوم یہ بھی ہو سکتا ہے کہ میرا شاعر نے محفل صوفیہ میں غزل گائی اور ساری خانقاہ درہم برہم کر دی۔

ناصر کاظمی نے شعر زیر بحث کے بارے میں دلچسپ بات کہی ہے۔ اپنے مشہور مضمون ”میر ہمارے عہد میں“ ناصر کاظمی نے اس شعر کو میر کی اجتہادی جرأت کے ثبوت کے طور پر پیش کیا ہے: ”اقبال جب ملا اور صوفی کے خلاف آواز بلند کرتے تھے تو ان پر کفر کا فتویٰ لگایا جاتا تھا۔ میر صاحب بھی اپنے زمانے کے مجتہد تھے۔ وہ بھی جب لب کشا ہوتے تھے تو خانقاہیں زیر و زبر ہو جاتی تھیں۔“ غزل کے شعر کو سوانح حیات سمجھ کر پڑھنا ٹھیک نہیں، لیکن زیر بحث شعر کی یہ تعبیر بہر حال خوب ہے کہ میرا عاشق کی اجتہادی طبیعت نے اس سے ایسی باتیں کہلا دیں کہ اہل خانقاہ ہوش باختہ ہو گئے۔

۳۵۴

شعلوں کے ڈانک گویا لطلوں تلے دھرے ہیں ڈانک = چمکے درق کا نکل
چروں کے رنگ ہم نے دیکھے ہیں کیا جھمکتے

۳۵۴/۱ لفظ ”ڈانک“ کو مذکور اور مونث دونوں طرح لکھا گیا ہے۔ عباسی نے ”شعلوں کی ڈانگ... دھرے ہیں“ لکھا ہے، جو ظاہر ہے کہ درست نہیں۔ کیونکہ یہاں ”ڈانگ“ اگر مونث باندھا جاتا تو اس کی جمع کا صیغہ ”ڈانگیں“ لانا ضروری تھا، اور ”دھرے ہیں“ کی جگہ ”دھری ہیں“ ہونا چاہئے تھا۔ نول کشور ۱۸۶۸ میں ”شعلوں کی ڈانگ... ہری ہیں“ لکھا ہے۔ ظاہر ہے کہ یہاں ”کی“ کو ”کے“ پڑھ سکتے ہیں اور ”ہری ہیں“ کو ”دھری (= دھرے) ہیں“ کی جگہ کتابت کی غلطی سمجھ سکتے ہیں۔ اگر میر نے ڈانگ لکھا تھا تو شعر زیر بحث میں ”ڈانگیں“ ہونا چاہئے، کیونکہ قواعد کا تقاضا یہی ہے۔ لہذا میں نے مذکور کو ترجیح دی ہے۔ ”ڈانگ“ کے سلسلے میں دوسری بات یہ ہے کہ ”ڈانگ“، ”ڈانک“، ”ڈاک“ ہر طرح متا ہے۔ کثرت استعمال کی بنا پر میں نے ”ڈانک“ کو ترجیح دی ہے، اور اس وجہ سے بھی کہ نول کشور ۱۸۶۸ میں ”ڈانک“ ہے۔ اسی نے ”شعلوں کی ڈانک“ اور کلب علی خاں قانق نے ”شعلوں کے ڈانک“ لکھا ہے۔

”ڈانک“ کے بارے میں تیسری بات یہ ہے کہ عام طور پر اس کے معنی یوں بتائے گئے ہیں: ”چاندی یا سونے کا ورق جسے نگینے کے نیچے لگاتے تھے تاکہ اس کی چمک بڑھ جائے۔“ بعض لغات میں تانبے کا ورق بھی بتایا گیا ہے۔ ان معنی میں کوئی قباحت نہیں، سوائے اس کے کہ ”ڈانگ/ڈانک/ڈاک“ چمکیلے ورق کے ہر چھوٹے ٹکڑے کو کہتے تھے اور اسے کپڑوں پر بھی زینت کے لئے لگاتے تھے۔ (اسے انگریزی میں Sequin کہتے ہیں۔) ”اردو لغت، تاریخی اصول پر“ میں اس کے ایک معنی ”ایک قسم کا کپڑا“ بھی لکھے ہیں، جو بالکل غلط ہیں۔ اصل بات یہی ہے کہ جن لباسوں پر ڈانک بغرض زینت لگاتے

تھے ان کو (مثلاً) ”ڈاک کی انگلیا“، ”ڈاک کا جوڑا“ وغیرہ کہہ دیتے تھے۔

گوکھرو لہر بنت ڈاک ستارے کیا چیز
اس سے ہو جاتی ہے کم بخت گنوا ری انگلیا

(انشا)

مندرجہ بالا شعر کو ”اردو لغت، تاریخی اصول پر“ میں ”ڈاک“ بمعنی ”کامدانی کے کپڑے کی ایک قسم“ کی سند میں پیش کیا گیا ہے، جو ظاہر ہے کہ مہمل ہے۔ انشا کے مصرع اولیٰ میں ان چیزوں کا ذکر ہے جن سے لباس کو زینت دیتے تھے (ان کا تعلق سلائی سے ہے، مثلاً گوکھرو، بنت، یا اوپری آرائش سے، مثلاً ڈاک، ستارہ۔) یہاں کپڑے کی کسی قسم کا نہ مل ہے نہ مذکور۔ اسی جگہ، ”لغت“ میں یہ شعر بھی درج ہے۔

کوئی جوڑا پہنے تھی واں ڈاک کا
نمایاں تھی جس سے بدن کی ضیا

یہاں صاف ظاہر ہے کہ ”ڈاک کا جوڑا“ سے مراد چمکیلی پنیاں لگا ہوا جوڑا ہے۔ چنانچہ مثنوی میر حسن میں ہے۔

وہ پشواز اک ڈاک کی جھلکی

ستاروں کی تھی آنکھ جس پر لگی

شعر زیر بحث میں پہلا لکتہ تو تشبیہ اور پیکر کی ندرت ہے۔ چہرے کی چمک اور سرفی کو بیان کرنے کے لئے چہرے کو یا قوت، اور خون کی سرفی کو شعلے کی ڈاک فرض کرنا بھری تخیل اور رنگوں کے خلافتانہ احساس کا کمال ہے۔ ہمارے یہاں بہت سرخ و سفید رنگ والے شخص کے لئے کہتے ہیں کہ اس کے چہرے سے خون پھٹتا ہے۔ لہذا یہ تخیل بہت تازہ ہے کہ ایسے رنگ والے کو یا قوت کے شعلے کی ڈاک سے تشبیہ دی جائے۔ لیکن اس شعر کا آدھا حسن مصرع ثانی کے ڈرامائی انداز میں ہے۔ یہ نہیں کہا کہ معشوق کا چہرہ یا اس کے چہرے کا رنگ، یوں جھمکتا ہے۔ بلکہ یہ کہا کہ ہم نے چہروں کے رنگ اس طرح جھمکنے دیکھتے ہیں۔ اب یہ انسانی خوبصورتی کے بارے میں عمومی بیان بھی ہو گیا اور انشائیہ اسلوب کے باعث اس میں تحسین اور استحباب اور مسرت کے پہلو بھی آ گئے۔ ۴۵/۲ میں بھی ہونٹ کے رنگ کی جھمک کے لئے لعل ناب کی تشبیہ ہے، اور انداز انشائیہ۔ ملاوہ بریں، وہاں کئی اور چیزوں کے ذکر کی وجہ سے

پورے شعر میں سرخ روشنی کی چمک ہے۔ شعر زیر بحث میں صرف ایک چراغ روشن ہے، لیکن اس چراغ کی روشنی تمام حسینوں کے چہروں پر اپنا جھکا دکھا رہی ہے۔ پھر اس میں شکلم کی مہابت بھی شامل ہے کہ ہم نے ایسے چہرے اور ایسے رنگ دیکھے ہیں!

یہ بات ہم چھوڑ دی ہے کہ جن چہروں کا ذکر ہے، ان کا رنگ ہمیشہ ہی ایسا رہتا ہے، یا کسی ابتجاج، یا برہمی، یا مسرت کے لمحے میں ان چہروں پر ایسی روشنی آ جاتی ہے۔ شعر کا لہجہ ایسا ہے کہ لگتا ہے کہ ان چہروں پر ایسا رنگ لانے میں شکلم کا بھی کارنامہ ہے، اور شاید اسی بنا پر مہابت بھی زیادہ ہے۔ اس قدر سجا ہوا، لیکن سبک بیان اور جسم کے احساس سے اس قدر لبریز، لیکن سستی لذت اندوزی سے اس قدر دور شعر صرف میر کہہ سکتے تھے۔

دیوان پنجم میں البتہ میر نے ایک شعر ایسا کہہ دیا ہے کہ جس کی ندرت مضمون میں شعر زیر بحث کی چمک دمک کا جواب ایک حد تک موجود ہے۔

بات کرتے جائے ہے منہ تک مخاطب کے جھلک
اس کا لعل لب نہیں محتاج رنگ پان کا

۳۵۵

ہم سا شکستہ خاطر اس بستی میں نہ ہوگا
برے ہے عشق اپنے دیوار اور در سے

۳۵۵/۱ مصرع ثانی جس پائے کا ہے، ویسا مصرع اولیٰ نہ ہو سکا۔ میر کو بھی غالب اس بات کا احساس تھا، کیونکہ انھوں نے مصرع ثانی کو دوبارہ استعمال کیا۔

جوں ابر بے کسانہ روتے اٹھے ہیں گھر سے
برے ہے عشق اپنے دیوار اور در سے

(دیوان پنجم)

ظاہر ہے کہ مصرع اولیٰ یہاں تو اور بھی کمزور ہے، لہذا میر نے پھر کوشش کی۔

برے ہے عشق یاں تو دیوار اور در سے
روتا گیا ہے ہر اک جوں ابر میرے گھر سے

(دیوان ششم)

بات یہاں بھی نہ بنی۔ معلوم ہوا میر جیسے شاعر بھی انسان ہی ہوتے ہیں۔ غالب نے میر کا پیکر اور استعارہ لے لیا۔

گر یہ چاہے ہے خرابی مرے کاشانے کی

درو دیوار سے ٹپکے ہے بیاباں ہونا

غالب نے جب یہ شعر کہا تھا تو ان کی عمر چوبیس برس کی تھی۔ اس لحاظ سے، کہ ان کا شعر ہر طرح مکمل ہے، اور میر کا مصرع اولیٰ اتنا بھرپور نہیں جتنا کہ چاہئے، غالب کو میر پر فوقیت حاصل ہے۔ لیکن میر کے مصرع ثانی میں مضمون کی جودندرت ہے وہ غالب کے شعر پر بھاری ہے۔ دیوار و در سے وحشت برستا تو پھر بھی

تجربے کے اندر کی بات ہے، لیکن دیوار و در سے عشق برستا تو تجریدی خیال کا ایسا کرشمہ ہے جس کے لئے تھوڑا سا اختلاف ذہنی درکار ہے۔ عام ”صحت مند“ ذہن کا شخص ایسی بات سوچ ہی نہیں سکتا۔ اور نہ ہم آپ تصور کر سکتے ہیں کہ جس گھر کے در و دیوار سے عشق برستا ہو وہ کیسا لگتا ہوگا؟ اور عشق برسنے سے کیا مراد ہے، سوائے اس کے کہ شکم کے جذبے کی شدت اس کے رگ و پے ہی میں نہیں، بلکہ اس کے گھر کی اینٹ پتھر میں بھی سرایت کر گئی ہے۔ ”اس بستی میں نہ ہوگا“ کہہ کر شعر کو روزمرہ دنیا کے قریب بھی لے آئے ہیں۔ اور اگر یہ فرض کریں کہ جس گھر سے عشق نکلتا ہے وہ شکستہ حال بھی ہوگا تو ”شکستہ خاطر“ کا فقرہ مصرع ثانی کا ضلع بن جاتا ہے۔

ممکن ہے میر کے شعر پر غنی کے ایک نہایت عمدہ شعر کا اثر ہو۔ غنی کا مضمون ذرا بدلا ہوا ہے۔ لیکن در و دیوار سے شکستگی برسنے، اور چہرے کے رنگ شکستہ سے گھر کی بنیاد قائم کرنے کے پیکر دلچسپ ہیں، اور میر کے شعر کے لئے راہ دکھاتے ہیں۔ غنی کا شیریں۔

شکست از ہر در و دیوار می بار و مگر گردوں

ز رنگ چہرہ ما ریخت رنگ خانہ ما را

(ہر در و دیوار سے شکستگی برس رہی ہے۔ ایسا لگتا

ہے کہ آسمان نے ہمارے چہرے کے رنگ

کو لے کر ہمارے گھر کی بنیاد رکھی ہے۔)

”رنگ ریختن“ کے بارے میں مزید ملاحظہ ہو ۴۶۳/۲۔

۱۲۱۵ تسکین درد مندوں کو یارب شباب دے

دل کو ہمارے چین دے آنکھوں کو خواب دے

اس کا غضب سے نامہ نہ لکھنا تو سہل ہے

لوگوں کے پوچھنے کا کوئی کیا جواب دے

مژگان تر کو یار کے چہرے پہ کھول میر

اس آب خستہ سبزے کو یک آفتاب دے آفتاب دینا = دھوپ دکھانا

۳۵۶/۱ مطلع برائے بیت ہے، لیکن اس میں اسلوب کی ایک خوبی بھی ہے مصرع اولیٰ میں درد مندوں

کو تسکین ملنے کی دعا کی ہے۔ یہ ایک عمومی بات ہے اور اس سے کسی قسم کی توقع نہیں پیدا ہوتی۔ لیکن

اگلے مصرعے سے معلوم ہوتا ہے کہ یہ خود شکر ہے جو اپنا ذکر صیغہ غائب میں کر رہا ہے، تو مسرت آمیز

استغجاب پیدا ہوتا ہے۔ پھر اس طرح شکر اور درد مند لوگ مکمل وحدت بھی بن جاتے ہیں، کہ گویا شکر اور

درد مند ایک دوسرے کا استعارہ ہیں۔

۳۵۶/۲ اس مضمون کو احمد فراز نے اس طرح خراب کیا ہے کہ فراق صاحب یاد آ جاتے ہیں۔

کس کس کو بتائیں گے جدائی کا سبب ہم

تو مجھ سے خفا ہے تو زمانے کے لئے آ

میر نے اس مضمون کو اور بھی زیادہ سہم انداز میں نظم کیا ہے۔ (۳۱۲/۳)۔ پھر بھی شعر زیر

بحث میں بعض باریکیاں قابل ذکر ہیں۔ (۱) مصرع ثانی سے معلوم ہوتا ہے کہ شکر اور معشوق کے

تعلقات کا علم اور لوگوں کو بھی ہے۔ یہ لوگ ہمارا اور ہم نشین بھی ہو سکتے ہیں۔ یار قریب یاوردہ دشمن لیکن

بظاہر دوست بھی ہو سکتے ہیں۔ اس بنا پر لوگوں کا پوچھنا طعنے بھی ہو سکتا ہے، اور اندر اندر خوشی کے باعث

بھی ہو سکتا ہے۔ (یعنی پوچھنے والے یا تو اس بات پر خوش ہیں کہ ایک شخص کو ترک پہنچی۔ یا پھر انھیں امید ہو

رہی ہے کہ اب ہمارا کام بنے گا۔) (۲) اس شعر میں جس معاشرت کا ذکر ہے، اس میں خط آنا جانا عوامی

معاملے (Public Affair) کی حیثیت رکھتا ہے۔ آج کے معاشرے میں خط کا تعلق نجی علاقہ

(Private Space) سے ہے۔ اور کسی شخص کو یہ حق نہیں ہے کہ وہ دوسرے کا خط پڑھے۔ خط پڑھنا تو کچھ،

اس بات کی ٹوہ لگانا یا ٹوہ میں رہنا کہ کس کی خط کتابت کس سے ہے، نامناسب سمجھا جاتا ہے۔ لیکن

ہندوستان، بلکہ مغرب میں بھی اٹھارویں صدی تک خط کا آنا جانا عوامی وقوعہ (Public Event) تھا۔

ڈاک لانے لے جانے کا منظم حکم تو بعد میں قائم ہوا، اس لئے قاصد، یا کوئی بھی شخص جو نامہ برداری کا کام

کرتا تھا، اس کے بارے میں عام طور پر معلوم رہتا تھا کہ وہ کب آئے گا اور کہاں سے آئے گا۔ پورے شعر

میں خط، مکتوب نگار، لوگوں کا آپس میں سماجی تعلق، ان سب کی ایک ذہنی تصویر سی ہے۔ لگتا ہے قاصد یا

نامہ دار اگر کسی سرائے میں ٹھہرتا ہے۔ یا بازار میں کسی نمایاں جگہ قیام کرتا ہے اور لوگ آ کر اپنے خط اس

سے لے جا رہے ہیں۔ جو ان پڑھ ہیں وہ ان کے پڑھوانے کا انتظام کر رہے ہیں۔ جو کسی ذاتی، نجی خط

کے پانے والے ہیں ان کی بات بھی پوری طرح چھپتی نہیں، کہ ان کا خط آیا ہے کہ نہیں، اور اگر آیا ہے تو

کہاں سے آیا ہے۔

جدید ماہرین سماجیات، خاص کر جرگن ہابر ماس (Jurgen Habermas) نے سماجی

زندگی میں عوامی علاقہ (Public Space) اور نجی علاقہ (Private Space) کا تصور پیش کیا ہے۔

ان تصورات کو ہندوستان کے بعض خطوں (مثلاً بنگال) کے چھوٹے شہروں اور قصبات کی زندگی کے

مطالعے میں بکا رلانے والوں نے ثابت کیا ہے کہ زیر مطالعہ علاقوں میں نجی علاقے کا وہ تصور نہیں ہے جو

مغرب میں ہے۔ یہاں کی زندگی میں بہت کم چیزیں نجی (Private) (بمعنی وہ چیزیں جنہیں جاننے کا

حق کسی کو نہ ہو) قرار دی جاتی ہیں۔ کلاسیکی غزل میں جو دنیا نظر آتی ہے اس میں بھی عاشق و معشوق اور

عاشق اور اہل معاشرہ کے درمیان کوئی راز کی بات ٹھہرتی نہیں معلوم ہوتی۔ بعض لوگ قہقہہ کرتے ہیں

کہ یہاں عشق جیسی ذاتی چیز کو بھی اس قدر ”ہنجارتی“ انداز میں انگیز کیا جاتا ہے۔ میر کے یہاں یہ کیفیت بطور خاص نظر آتی ہے، کیونکہ میر اپنے معاشرے کے اندر جاری اقدار اور طرزِ حیات کی مکمل نمائندگی کرتے ہیں۔ جدید ماہرینِ سماجیات کے اس نظریے کو ملحوظ رکھا جائے، کہ ہر تہذیب میں نجی (Private) اور عوامی (Public) کا تصور یکساں نہیں ہوتا تو میر کے اشعار میں جو معاشرہ نظر آتا ہے، اس کو سمجھنے میں آسانی ہوگی۔

(۳) مصرعِ اولیٰ میں کہا گیا ہے کہ معشوق اس باعث خط نہیں لکھ رہا ہے کہ وہ شکلم سے ناراض ہے۔ اس کو یوں بیان کیا ہے کہ اس کے لئے تو آسان ہے کہ وہ ناراضگی کے باعث خط نہ لکھے۔ اس طرح اس بات کا کنایہ قائم ہوتا ہے کہ معشوق کو شکلم سے کوئی خاص لگاؤ نہیں ہے۔ بس یہ ہے کہ وہ اس سے خط کتابت کا تعلق رکھتا ہے، لیکن جب ناراض ہو جائے تو مراسلت کو بے کھٹکے بند بھی کر دیتا ہے۔ خط کتابت منقطع کر لینا اس کے لئے کچھ مشکل نہیں ہے۔

(۳) اس بات کو مبہم چھوڑ دیا ہے، کہ معشوق ناراض کیوں ہوا ہے؟ گویا اس کا ناراض ہونا کوئی ایسی بات نہیں جس کے لئے وجہ بتانا ضروری ہو۔ ناراضگی اور معشوق دونوں ایک ہی منطق کی چیزیں معلوم ہوتی ہیں۔

احمد فراز کے دونوں مصرعِ انشائیہ اسلوب میں ہیں، لیکن پھر بھی شعر میں وہ تناؤ نہیں جو میر کے مصرعِ ثانی میں ہے۔ احمد فراز کے مصرعِ اولیٰ میں لفظ ”جدائی“ نہایت بھونڈا اور بے اثر ہے۔ میر نے جدائی کا جھگڑا ہی نہیں پالا، کہ ان کا معشوق پہلے ہی سے ان سے جدا ہے اور دونوں میں رابطہ اب خط کے سہارے ہے۔ پھر ”زمانے کو دکھانے کے لئے آ“ کی جگہ ”زمانے کے لئے آ“ کہہ کر معشوق کو مالِ مشترکہ قسم کی چیز بنا دیا ہے۔ عشق تو مالِ مشترکہ ہو سکتا ہے۔ لیکن جس پس منظر میں یہ شعر اور میر کا شعر کہا گیا ہے (غیروں کی رقابت، ان کا طنز، ان کی اس بات پر خوشی کہ معشوق اب شکلم سے ناراض ہے) اس پس منظر میں معشوق کو ”زمانے کے لئے“ آنے کی ترغیب دینا نہایت احمقانہ ہے۔

اس مضمون کو، کہ زمانے کو تمھارے تغافل کی وجہ کیونکر بتائیں، میر سوز نے صورتِ حال بدل کر اس طرح استعمال کیا ہے کہ خدا یاد آ جاتا ہے۔

اے جان پر جب سے تم اپنے گھر گئے
بابا کے جگر پر داغِ غم دھر گئے
کوئی پوچھے تو کیا بتاؤں اس کو

یہاں تک تو سننے والا اس دھوکے میں رہتا ہے کہ یہ باغی کسی ایسی اولاد کے بارے میں ہے جس نے شاید ناراض ہو کر باپ کا گھر چھوڑ کر اپنا گھر الگ بنا لیا ہے۔ لیکن جب چوتھا مصرع سنیں تو دل پر گھونٹہ لگتا ہے کہ ہائے یہ کیا ع

کس منہ سے کہوں کہ میر مہدی مر گئے
ذرا ہم گریبان میں منہ ڈال کر دیکھیں، کہ میر اور میر سوز کے شعروں کے ہوتے ہوئے احمد فراز کا سوتیانہ شعر ہمارے زمانے میں کیوں مقبول ہوا؟

۳۵۶/۳ اس شعر کے سامنے جرأت کا حسبِ ذیل شعر رکھئے تو میر کے مضمون کی ذرا مانیت اور ان کے جگر کی شدتِ زیادہ واضح ہوگی۔

فل مڑھاں کو تری اشک کی پتلی بے ڈھب
گل کے اک روز گرے گا یہ شجرِ پانی میں

جرأت کے یہاں بھی پیکر کے تمام پہلو مکمل ہیں، لیکن میر کے یہاں آنسو سے بھاری پلکوں کا آنکھوں پر جھک آنا اور انھیں ڈھانک لینا بہت عمدہ ہیں۔ کیونکہ لکڑی، یا اس کی طرح کی چیزیں بھیگ کر بھاری ہو جاتی ہیں۔ پھر گھاس کی صفت بھی ہے کہ تھوڑی دیر بھی پانی میں رہے تو گھٹنے لگتی ہے۔ معشوق کے چہرے کو آفتاب اور پلکوں کو ”آبِ خستہ سبزہ“ کہنا تو بہت خوب ہے ہی۔ لیکن اس سے زیادہ لطیف بات یہ ہے کہ جب معشوق پر نظر پڑے گی تو آنسو آپ سے آپ ختم جائیں گے۔ اس طرح چہرہ معشوق کا آفتابی اثر بھی زیادہ ہوگا، کہ پلکیں زیادہ آسانی سے اور کم وقت میں خشک ہوں گی۔

اب مصرعِ اولیٰ پر دوبارہ غور کریں۔ اس کا مفہوم یہ بھی ہو سکتا ہے کہ معشوق سامنے ہے اور کہنے والا کہہ رہا ہے کہ آنکھیں کھول کر معشوق کو دیکھو۔ لیکن اس کا مفہوم یہ بھی ہو سکتا ہے کہ میر/عاشق کو مشورہ یا ہدایت دی جارہی ہے کہ اب تمھاری پلکیں آبِ خستہ سبزہ ہو چکی ہیں۔ یہی حال رہا تو پلکیں گل کر

آنکھوں میں گر جائیں گی۔ لہذا تم سے جس طرح بھی ہو یا رکھو ڈھونڈو اور اس کے چہرے پر آنکھیں کھولو، تاکہ تمہاری آنکھیں بچ سکیں۔

دونوں مصرعوں کا انشائیہ انداز، اور مصرع ثانی میں روزمرہ کی جھلک ”نک آفتاب دے“، اس کے ساتھ اس کی فارسیت، نہایت پر لطف ہیں۔ شعر میں کیفیت بھی خوب ہے۔

مذکورہ بالا سب باتیں درست ہیں، لیکن معشوق کے چہرے کو آفتاب کہہ کر میر نے ایک غیر معمولی طنزیہ قول بحال بھی پیدا کر دیا ہے۔ سورج کو دیکھنے سے آنکھوں میں پانی بھرتا ہے۔ میر نے اس مضمون کو استعمال بھی کیا ہے (ملاحظہ ہوا/ ۱۵۷)۔ شعر زیر بحث میں آفتاب پر آنکھیں کھولنے کی ترغیب دی جا رہی ہے، تاکہ بھیگی ہوئی پلکیں سوکھ سکیں۔ لیکن سورج کو دیکھیں گے تو آنکھیں اور تر ہوں گی اور آب خستہ پلکیں اور زیادہ خستہ ہو جائیں گی۔ لہذا آنکھوں کی قسمت میں تر رہنا اور پلکوں کی تقدیر میں اشک کی نمی ہی لکھی ہے!

جہاں شطرنج بازندہ فلک ہم تم ہیں سب مہرے
بسان شاطر نو ذوق اسے مہروں کی زد سے ہے

۳۵۷/۱ اس شعر کا مضمون، اس کے پیکر، اور اس کے معنی، سب اس قدر تازہ اور ڈرامائی ہیں کہ تعریف و تجزیہ کے لئے الفاظ نہیں ملتے۔ پھر جس مشاہدے پر شعر کی بنیاد ہے وہ انتہائی واقعی اور روزمرہ زندگی سے براہ راست اخذ کیا گیا ہے۔ اناڑی شطرنج کی پہچان یہی ہوتی ہے کہ اسے مہرے مارنے کا شوق بے حد ہوتا ہے۔ اس کے پاس کوئی نقشہ، کوئی منصوبہ نہیں ہوتا، اور نہ وہ کسی چال کے عواقب کو سمجھتا ہے۔ وہ بس اندھا دھند مارنے مرنے پر تیار رہتا ہے، چاہے اس کا انجام خراب ہی نکلے۔ اناڑی شطرنجی سمجھتا ہے کہ مہرے مارنا ہی اصل کھیل ہے۔ فریق مخالف کے جتنے مہرے مریں گے، میں اتنا ہی زور آور ہو سکوں گا۔ دیکھئے اس مشاہدے کو میر نے کس خوبصورتی اور تکامل کے ساتھ شعر میں داخل کیا ہے۔ اب یہ پوری انسانی صورت حال کا استعارہ بن گیا ہے۔ پھر یہ بھی ملحوظ رہے کہ شطرنج کی بساط اگرچہ صرف چونسٹھ خانوں کی ہوتی ہے، اور کھیل شروع ہونے پر بیس خانوں میں مہرے ہوتے ہیں، اس کے باوجود شطرنج کی کوئی دو بازیاں ایک دوسری کی بالکل نقل نہیں ہوتیں۔ ہر بازی میں کوئی نہ کوئی نئی بات ہوتی ہے۔ یہی حال انسانوں کا ہے، کہ ہر انسان کی زندگی دوسروں سے مختلف ہوتی ہے۔ شطرنج کی بساط اور شطرنج کا کھیل انسان کی ایجاد ہیں۔ لیکن ایجاد کے بعد وہ انسان کے اختیار سے باہر ہیں۔ اب کھلاڑی کے بس میں یہ نہیں کہ کھیل کی ہر چال کی پیشین گوئی کر سکے۔ اور نہ یہ ہی اس کے بس میں ہے کہ کھیل کے انجام پر اپنا مکمل اختیار رکھے۔ انسانی زندگی کا بھی یہی نقشہ ہے، کہ اگرچہ انسان اپنے ماحول پر حسب ضرورت قدرت رکھتا ہے، لیکن اسے اپنے ماحول کے ہر پہلو پر، ہر عنصر پر، ہر وقت قابو نہیں۔ لہذا وہ زندگی کے کسی نہ کسی مرحلے پر موت کا شکار ہو ہی جاتا ہے۔

آسمان کو اس بات کا ذوق نہیں کہ کسی جو بڑ یا نقشے کے مطابق کھیل کھیلے۔ اس میں یہ نکتہ بھی پنہاں ہو سکتا ہے کہ اگر کھیل ختم ہو جائے تو پھر آسمان کو یہ موقع نہ رہے گا کہ وہ گاہ بے گاہ مہروں کو مارتا رہے۔ کھیل جب ختم ہوتا ہے تو اس وقت جو مہرے بساط پر رہتے ہیں وہ یوں ہی پڑے رہ جاتے ہیں۔ گویا کھیلنے والا انھیں مارنے کے لطف سے محروم رہ جاتا ہے اسی طرح، آسمان اپنا کھیل ہم لوگوں کے ساتھ ختم نہیں کرتا، بس اس کی اندھا دھند مار کاٹ چلتی رہتی ہے۔ اگر کھیل میں کوئی منصوبہ یا نقشہ ہو، تو کھیل ختم ہو جائے اور آسمان کی یہ تفریح بھی جو اسے اناڑی شطرنج باز ثابت کرتی ہے، ختم ہو جائے۔

بیچیدہ استعارہ اور تشبیہ مرکب کا کمال اس شعر میں ہے۔ شیکسپیر نے کنگ لیر (King Lear) میں گلاستر (Gloster) کی زبان سے جو کہلایا ہے وہ بچے بچے کو یاد ہے۔ اور کیوں نہ ہو، وہ بڑی تہذیب کا سب سے بڑا شاعر ہے، جب کہ ہم اردو والوں میں بھی ایسے لوگ بہت ہیں جو میر کو بڑا شاعر نہیں کہتے۔ یا پھر اردو کا بڑا شاعر تو کہتے ہیں، لیکن انھیں عالمی ادب کی محفل میں بیٹھنے کے لائق نہیں سمجھتے۔ کنگ لیر میں ہے:

As flies to wanton boys, are we to gods,

They kill us for their sport.

(IV, i, 38-39)

(ترجمہ)

دیوتاؤں کے لئے ہم ویسے ہی ہیں جیسے کھلندڑے شوخ بچوں کے لئے مکھی مچھر۔

دیوتا اپنی تفریح و لعب کے لئے ہماری جان لیتے ہیں۔

شیکسپیر کی تشبیہ بہت خوب ہے۔ اور دیوتاؤں (یا کائنات کے ارباب بست و کشاد) کو کھلندڑے شوخ بچے کہنا بھی بہت عمدہ ہے۔ لیکن میر کا استعارہ اور تشبیہ دونوں شیکسپیر سے زیادہ معنی خیز، بیچیدہ اور صورت حال کے لئے مناسب تر ہیں۔ اور پھر میر کا بیان روزمرہ زندگی کے مشاہدے سے قریب تر ہے۔ سب سے بڑھ کر یہ کہ آسمان کو ایسا شخص بتانا جو شطرنج میں اناڑی ہے نہایت بدیع بات ہے، کیونکہ ایسا شخص اور چیزوں میں عاقل و بالغ بھی ہو سکتا ہے۔ لہذا یہ تشبیہ wanton boys سے بہت زیادہ قوت ہے۔

خیام سے منسوب ایک رباعی میں میر اور شیکسپیر سے مشابہ مضمون نظم ہوا ہے۔

ما لعبك انم و فلك لعبت باز
از راه حققتے نہ از راه مجاز
باز بچہ ہی کنیم بر نطف وجود
رہیم بہ صندوق عدم یک یک باز
(ہم کٹھ پتلیاں ہیں اور آسمان پتلی باز۔
لیکن یہ از راہ حقیقت ہے نہ از راہ مجاز
ہے۔ بس یہ ہے کہ ہم وجود کی بساط پر اپنا
کھیل دکھا رہے تھے اور پھر ایک ایک
کر کے صندوق عدم میں واپس چلے
گئے۔)

خیام کے یہاں ایک محزونی اور المیہ ناگزیری تو ہے، لیکن جس پردے پر خیام کا کھیل ہمیں دکھائی دیتا ہے وہ بہت چھوٹا ہے اور اس سے وہ کائناتی المیہ نہیں ٹپکتا جو میر کے شعر سے پیش تر اور شیکسپیر کے یہاں کم تر تراوش کر رہا ہے۔ پھر میر کے شعر میں شہر، آسمان کے تئیں ایک طرح کی حقارت، اور آپس کا طرز خطاب، یہ محاسن جریہ ہیں۔

دیوان چہارم ردیفی

۳۵۸

باغ میں سیر کبھو ہم بھی کیا کرتے تھے
روش آب رواں پھیلے پھرا کرتے تھے

غیرت عشق کو وقت بلا تھی ہم کو
تھوڑی آزر دگی میں ترک وفا کرتے تھے

دل کی پیاری سے خاطر تو ہماری تھی جمع
لوگ کچھ یوں ہی محبت سے دوا کرتے تھے

۳۵۸/۱ مطلع برائے بیت ہے، لیکن خالی از دلچسپی نہیں۔ باغ، سیر، روش، آب رواں، پھرا کرتے، ان میں مراعات الخطیہ ہے۔ ”روش“ اور ”باغ“ اور ”آب رواں“ اور ”پھیلے“ میں ضلع کا تعلق ہے۔ ”پھیلے پھرا کرتے تھے“ اس لئے بھی خوب ہے کہ جب کوئی شخص حالات کو موافق دیکھ کر اپنی مانگ زیادہ کر دیتا ہے، یا پہلے سے زیادہ بے تکلف ہو جاتا ہے، تو اسے پھیل پڑنا کہتے ہیں۔ اور کسی جگہ پھیل کر رہنا، یا پھیل کر بیٹھ رہنا سے مراد ہے بہت سی جگہ لے کر بے خوف ہو کر رہنا۔ ظاہر ہے کہ یہ سب معنی مناسب ہیں کہ پانی تو پھیلتا ہی ہے۔

۳۵۸/۲ غیرت عشق اور غیرت عاشق میر کے خاص مضمون ہیں۔ یہ انتخاب بھی ایسے اشعار سے بھرا ہوا ہے۔ ملاحظہ ہو ۱/۶، ۹۰/۶، ۱۲۵/۳، ۳۸۷ وغیرہ لیکن اس شعر میں انداز نرالا ہے۔ عشق کی غیرت کو اس درجہ حساس بنا دینا کہ ذرا سی آزر دگی پر ترک وفا جیسا انتہائی اقدام کیا جائے، حیرت انگیز بات ہے۔ دلچسپ مسئلہ یہ ہے کہ ”ترک وفا“ سے کیا مراد ہے؟ اگر وفا اور عشق کو ہم معنی قرار دیا جائے تو یہ تازگی لفظ کا نمونہ تو ہے ہی، کہ علت سے معلول مراد لیں۔ لیکن مضمون کے اعتبار سے بھی یہ بات دلچسپ ہے کہ حکلم کے لئے عشق اور وفا ایک ہی شے ہیں۔ یعنی جہاں عشق ہوگا وہاں وفا ہوگی اور جہاں وفا ہوگی وہاں عشق ہوگا۔ دوسری صورت (جو پہلی سے زیادہ دلچسپ لیکن پھر بھی معنی خیز ہے) کہ ذرا سی آزر دگی پر عشق تو نہیں، لیکن وفا کو ترک کر دیتے تھے۔ اب مراد یہ نکلی کہ (۱) معشوق کے یہاں آنا جانا برقرار رہتا تھا اور ہم خود کو اس کے عاشقوں میں شمار بھی کرتے تھے، لیکن معشوق سے وفانہ کرتے تھے۔ یعنی اور طرف بھی دل لگانے کی کوشش کرتے تھے (یا کسی اور معشوق کے یہاں رسم و راہ کے لیتے تھے)۔ (۲) معشوق کو چھوڑ کر کہیں اور عشق کرنے لگتے تھے۔

اس طرح، اس شعر میں عشق کی غیرت اور عاشق/حکلم اور معشوق کے رشتوں کے شکست پذیر (Brittle) ہونے اور ذرا سی بات پر بھی معرض خطر میں ہونے کا مضمون تو ہے ہی (عشق کے تعلقات کی شکست پذیر (Brittleness) کا مضمون بالکل نیا ہے)۔ اس میں معاملے کا بھی عجب لطف ہے، اور عاشق و معشوق کسی تصوراتی یا ڈرامائی بندھن کے تقاضوں کو ادا (Act Out) کرتے ہوئے معلوم ہوتے ہیں۔ ابھی عشق ہے اور وفا ہے، ابھی وفائیں صرف عشق ہے۔ ابھی آنا جانا، الھنا بیٹھنا، خود کو اس کے حلقہ جوشوں میں داخل رکھنے کی دھن ہے، ابھی وہ بھی نہیں کسی اور در پر تاصیر فرمائی ہے۔ ایسا لگتا ہے کہ دونوں ہی کسی سوانگ یا بہروپ (Pantomime) کے کردار ہیں، لیکن یہ سوانگ ایسا ہے جس میں کام کرنے والوں پر موت منڈلا رہی ہے۔ اس شعر میں ایک طرح کا مزاح اسود (Black Humour) تو ہے، لیکن اس کے مزاح پر اس کی سیاہی غالب آگئی ہے۔ ایسے شعر مجھے ہمیشہ بلیکٹ (Becket) کی یاد دلاتے ہیں۔ یہ بات بھی سوچنے کی ہے کہ عشق اور اس کی آزر دگی کا یہ سوانگ رچانے والے اپنے انجام سے بھی باخبر ہیں کہ نہیں؟

یہ سوال اس لئے اہم ہے کہ انجام کی ایک شکل تو مصرع اولیٰ ہی میں موجود ہے، جس سے

معلوم ہوتا ہے کہ غیرت عشق کے یہ افسانے زمانہ گذشتہ کے ہیں۔ اس وقت کیا حال ہے، یہ مذکور نہیں۔ اس طرح امکانات کی ایک پوری دنیا آباد ہو جاتی ہے۔ (۱) اب وہ غیرت عشق ختم ہو چکی۔ اب تو ہم ذلت پر ذلت سہتے ہیں اور اف نہیں کرتے۔ (۲) اب وہ عشق ہی نہیں رہ گیا۔ (۳) اب ہوس ہی ہوس ہے، عشق کی غیرت کہاں؟ اپنی ہوس پوری کرنے جاتے ہیں اور اس مقصد کے حصول میں ذلیل بھی ہوئے تو کیا ہوا؟ اب ہم عاشق تو ہیں نہیں کہ با غیرت بھی ہوں۔ (۴) اب وہ سب افسانے قصہ پارینہ ہوئے، اب نہ عشق ہے نہ معشوق۔ (۵) اب نہ اس جیسا معشوق ہے اور نہ ہم جیسا عاشق۔

اس شعر میں ابہام کی ایک اور تہ بھی ہے۔ شکلم/عاشق بار بار ترک و قار کرتا تھا، لیکن اس طرز عمل پر معشوق کا رد عمل کیا تھا، یہ ظاہر نہیں کیا۔ بظاہر معشوق ہر بار کی واپسی کو بخوشی قبول کرتا تھا۔ یا (۲) اس کو اس بات کی پروا ہی نہ تھی کہ کون آتا ہے کون جاتا ہے۔ لا جواب شعر ہے۔

۳۵۸/۳ مصرع اولیٰ سے دلچسپ غلط فہمی پیدا ہوتی ہے۔ بادی النظر میں یہ کہا گیا ہے کہ دل کی بیماری کے تعلق سے ہم مطمئن تھے کہ یہ ٹھیک ہی ہو جائے گی۔ ”دل“ کی مناسبت سے ”خاطر“ اور ”جمع“ بہت خوب ہیں۔ مصرع ثانی میں معلوم ہوتا ہے کہ بات ہی کچھ دوسری ہے، اور خاطر جمع ہونے سے اصل مراد یہ ہے کہ دل کی بیماری سے صحت مند ہو جانے کی امید ہم کھو بیٹھے تھے۔ مصرع ثانی میں دوسرا لطف یہ ظاہر ہوا کہ لوگ بھی اس بات سے واقف تھے کہ اب یہ بیمار اچھا نہیں ہونے کا۔ لیکن وہ ”محبت سے“ دوا کرتے تھے۔ اس میں کئی نکلتے ہیں۔ اول تو یہ کہ محبت کا علاج محبت سے کرتے تھے، یعنی علاج بالمثل کرتے تھے۔ اس میں پھر دو نکلتے ہیں۔ (۱) علاج کی کامیابی یہ ہے کہ مریض اچھا ہو جائے، یعنی محبت زائل ہو جائے (۲) لیکن علاج کی کامیابی یہ ہے کہ محبت (دوا) کا اثر ہو جائے۔ یعنی محبت بڑھ جائے۔ اس کی بھی دو شکلیں ہیں۔ ایک تو یہ کہ معشوق کی محبت بڑھ جائے اور دوسری یہ کہ معشوق کی محبت کے بجائے معالج کی محبت کا اثر ہو جائے۔ نکتہ اول کے ان مختلف پہلوؤں اور تہوں کے بیان کے بعد دوسرا نکتہ ملاحظہ ہو۔ (۲) لوگ محبت سے، یعنی ازراہ محبت دوا کرتے تھے۔ (۳) تیسرا نکتہ یہ ہے کہ لوگ نہایت محبت اور دلی شغف اور لگاؤ کے ساتھ ہماری دوا کرتے تھے۔

مصرع اولیٰ کا ٹھنڈا سا پٹ لہجہ بھی دراصل بڑا پر فریب ہے۔ ایک طرف تو شکلم یہ کہتا ہوا

معلوم ہوتا ہے کہ ہم اپنے مرنے کے لئے بھانہ تلاش کر ہی رہے تھے اب جب ہمیں دل کی بیماری ہوئی (ہم عشق میں مبتلا ہوئے) تو ہماری خاطر جمع ہوئی کہ اب ہماری آرزو پوری ہوگی۔ (یعنی شکلم خواہش مرگ کا شکار تھا۔) دوسری طرف ایسا لگتا ہے کہ شکلم دنیا اور کاروبار دنیا پر طر کر رہا ہے، کہ ہم تو جانتے ہی تھے کہ ہم کو اس بیماری سے اٹھنا نصیب نہ ہوگا۔ لیکن لوگ محبت سے دوا کرتے تھے اس لئے ہم نے چارہ سازوں کو منع بھی نہ کیا۔ وہ اپنے کام میں رہے، اور ہم اپنے کام میں۔ وہ مرض کی تدبیر کرتے رہے اور ہم آہستہ آہستہ مرتے رہے۔

عشق کی بیماری کے موضوع پر میر نے بہت سے عمدہ عمدہ شعر کہے ہیں، مثلاً ۳۰/۳۔ پھر حسب ذیل اشعار بطور نمونہ ملاحظہ ہوں۔

جن جن کو تھا یہ عشق کا آزار مر گئے

اکثر ہمارے ساتھ کے بیمار مر گئے

(دیوان اول)

عشق کی ہے بیماری ہم کو دل اپنا سب درد ہوا

رنگ بدن میت کے رنگوں جیتے جی ہی پہ زرد ہوا

(دیوان چہارم)

دیوان اول کے شعر میں طہائی ہے اور دیوان چہارم کے شعر میں بیکر کی قدرت لیکن شعر زیر بحث میں معنی کی فراوانی نے اسے کچھ اور ہی رنگ دے دیا ہے۔

ہم عاشقانِ زرد و زبون و نزار سے
مت کر ادائیں ایسی کہ بیزار ہو کوئی

۴۵۹/۱ جیسا کہ ہم دیکھ چکے ہیں، میر نے ایسے شعر کثرت سے کہے ہیں جن میں معشوق کے سامنے عاجزی اور زبوں حالی کے بجائے معشوق سے مقابلہ کرنے، اس سے برابری کا معاملہ کرنے، اور اس کے ظلم کا جواب ترکِ محبت سے دینے کا مضمون ہے۔ ایک شعر ابھی ۴۵۸/۲ پر گذر چکا ہے۔ یا پھر دیوانِ اول میں ہے۔

باہم سلوک تھا تو اٹھاتے تھے نرم گرم
کاہے کو میر کوئی دے جب بگڑ گئی
مومن نے ذرا دنیا دارانہ انداز میں اس مضمون کو یوں کہا ہے۔
معشوق سے بھی ہم نے بھائی برابری
واں لطف کم ہوا تو یہاں پیار کم ہوا

لیکن شعر زیر بحث میں مصرعِ اولیٰ کی ندرت اور لہجے نے اس مضمون کی دنیا ہی بدل دی ہے۔ منظم اور اس کے ہم مشرب (یا شاید صرف منظم) نہ صرف عاشق ہیں، بلکہ زرد اور زبوں اور نزار بھی ہیں۔ اس کے باوجود ان میں اتنی عزت نفس باقی ہے کہ وہ معشوق کے برتاؤ اور بے ادائیگی یا کج ادائیگی کی حدیں مقرر کر سکتے ہیں، کہ اس سے آگے نہ بڑھنا، ورنہ ہم بیزار ہو جائیں گے۔ اس میں کئی طرح کے لطف ہیں۔ اول تو پورے شعر میں خود عاشقوں پر طر ہے، کہ ہیں تو زبون و نزار، لیکن طنطنے اس قدر ہیں کہ معشوق سے اکڑنے، اور اس کو عشق کی شراکت میں فریقِ ثانی قرار دینے کا حوصلہ رکھتے ہیں۔ دوم یہ کہ اس میں شعور ذات کے ساتھ ساتھ عشق کے وقار کا احساس بھی ہے، کہ ہم زبون و نزار ہیں، لیکن دلی ہوئی چہوئی

بھی کاٹ لیتی ہے۔ ہم کو کلیہً حقیر نہ سمجھو۔ تیسری بات یہ کہ اس بظاہر جنگ جو یا نہ تنبیہ میں دراصل اپنی غرض پنہاں ہے، کہ اگرچہ بیزار ہونے کی دھمکی دے رہے ہیں لیکن اصل حقیقت تو یہی ہے کہ اگر معشوق سے بیزار ہوئے تو دنیا سے بیزار ہونا پڑے گا۔ یا پھر اصل مقصد حیات تو عشق ہے۔ اگر معشوق سے چھوٹ گئے تو پھر زندگی میں رہا کیا؟ یا پھر یہ کہ ترکِ عشق اور ترکِ زیست ایک ہی شے ہیں۔ اگر ترکِ عشق کیا تو گویا مری گئے۔ لہذا اصل فائدہ اپنا مقصد ہے کہ ہمیں بیزار ہونے پر مجبور نہ کرو۔ ہم اگر بیزار ہوئے (تم سے، یا عشق سے) تو ہمیں جان سے ہاتھ دھونا پڑے گا۔ چوتھا نکتہ یہ کہ ممکن ہے خود کو زبون و زرد و نزار طرہ پر کہا ہو۔ یعنی درحقیقت ایسے ہیں نہیں، لیکن چونکہ معشوق ان کو ایسا سمجھتا ہے، اس لئے کہتے ہیں کہ ہم زبون و زرد کی لیکن پھر بھی ایسے گئے گذرے نہیں ہیں کہ تم ہمارے ساتھ برا سلوک کرو اور ہم کچھ نہ بولیں۔ پانچواں نکتہ یہ کہ جھنجھلا کر کہا ہے، کہ اچھا ہم زبون و نزار سہی، لیکن اس کا مطلب یہ نہیں تم ہمیں بیزار کر دو۔

اب مصرعِ ثانی کو دیکھئے۔ ”مت کر ادائیں ایسی“ کا ابہام بہت خوب ہے۔ وہ کون سی ادائیں ہیں جن کی بنا پر بیزاری ہو سکتی ہے؟ بیزار کن اداؤں میں کج ادائی، غمزہ بے جا، رقیب نوازی، یہ سب تو ہو ہی سکتے ہیں، لیکن اس کا بھی امکان ہے کہ ان اداؤں سے مراد معشوق کی بدصحیحی اور اس کا عامیانہ پن، اس کے کردار کی رکاکت ہو۔ چنانچہ دیوانِ سوم میں ہے۔

(۱) سنا جاتا ہے اے گھیسے ترے مجلسِ نشینوں سے
کہ تو دارو پئے ہے رات کو مل کر کینوں سے
(۲) دشمنوں کے روبرو دشنام ہے
یہ بھی کوئی لطف بے ہنگام ہے

یا پھر معشوق لالچی اور دولت کا خواہاں ہو، جیسا کہ دیوانِ چہارم ہی میں ہے۔
غریبوں کی تو پگڑی جاے تک لے ہے اترا تو
تجھے اے سیم بر لے بر میں جو زردار عاشق ہو

”بیزار ہو کوئی“ بھی کثیر المعنی ہے۔ (۱) کوئی ایک شخص بیزار ہو جائے۔ (۲) تم سے بیزار ہو جائے۔ (۳) عاشقی سے بیزار ہو جائے۔ (۴) ان اداؤں سے بیزار ہو جائے۔ (۵) لوگ عموماً بیزار

ہو جائیں۔

مصرع اولیٰ میں زرد، زبون، نزار کی تینیس عمدہ ہے۔ پھر ”نزار“ اور ”نزار“ میں رعایت بھی خوب ہے۔ پورے شعر پر طنز، بے دماغی اور اکٹاہٹ کا تاثر چھایا ہوا ہے۔ اس کے برخلاف مندرجہ ذیل شعر میں طنز کی کیفیت زیادہ ہے۔

جب تک شرم ری مانع شوخی اس کی
تب تک ہم بھی ستم دیدہ حیا کرتے تھے

(دیوان چہارم)

ستم دیدہ کی حیا داری کا مضمون تازہ ہے معشوق کی بدصحبتی اور اس کے باعث اس کی بدنامی اور عاشق کی ناراضگی یا آزر دگی پر غالب نے خوب کہا ہے۔

ہم نشینی رقیباں گرچہ ہے سامان رشک

لیکن اس سے ناگوار تر ہے بدنامی تری

لیکن اس مضمون (معشوق کی بدصحبتی) کو نظیری نے روزمرہ کی دنیا میں عاشق کی بے بسی اور اس میں بھی بات کو بدل لینے کی صلاحیت کے پہلو سے ایسا بیان کیا ہے کہ میر اور غالب دونوں بہت پچھڑ گئے ہیں۔

مردم از شرمندگی تا چند با ہر ناکے

مردمت از دور ہمایند و گویم یار نیست

(میں تو شرمندگی کے مارے مر گیا۔ لوگ تجھے

ہر ناکس کے ساتھ گھومتے ہوئے کب تک دور

سے مجھے دکھائیں اور میں کب تک کہوں ”یہ

میر معشوق نہیں۔“)

ملاحظہ! ۳۶۱/۱۔

۳۶۰

دیر سے ہم کو بھول گئے ہو یاد کرو تو بہتر ہے
غم حراماں کا کب تک کھینچیں شاد کرو تو بہتر ہے

دُغم دامن دار جگر سے جامہ گذاری ہو نہ گئی
ظلم نمایاں اب کوئی جو ایجاد کرو تو بہتر ہے

عشق میں دم مارا نہ کھو تم چپکے چپکے میر کچے
لو ہو منہ سے مل کر اب فریاد کرو تو بہتر ہے

۱۲۲۵

۳۶۰/۱ اس شعر پر حافظ کا پرتو معلوم ہوتا ہے۔

دیریت کہ دلدار پیامے نہ فرستاد

نوشت کلامے و ملائے نہ فرستاد

(معشوق نے دیر سے مجھے کوئی پیغام نہیں

بھیجا نہ کوئی بات لکھی نہ سلام ہی بھیجا۔)

کیفیت دونوں شعروں میں ہے۔ حافظ کے یہاں تھوڑی سی مایوسی اور ناامیدی ہے، تو میر کے یہاں ایک محروم اور غائبانہ جھوٹی امید۔ لیکن میر کے یہاں معنی کے بھی بعض پہلو ہیں۔ سب سے پہلے تو ”بہتر ہے“ کا لطف ملاحظہ ہو۔ بظاہر یہ صیغہ اوسط ہے، لیکن اس کے معنی تفصیل کے ہیں، یعنی ”سب سے اچھا“۔ روزمرہ یہی ہے۔ لیکن ابہام کا پہلو بھی ہے، کہ یاد کرنا اور شاد کرنا بہتر

ہیں، لیکن شاید کوئی اور چیزیں، کچھ اور لطف و عنایت، بہترین بھی ہیں، لیکن مشکل بہترین کا تقاضا نہیں کر رہا ہے۔ وہ متوسطی پر خوش ہے۔ دوسرا نکتہ یہ کہ معشوق اگر یاد ہی کر لے تو یہ باعث شادمانی ہوگا اور حرام کا غم ختم ہو جائے گا۔ یعنی معشوق سے کچھ زیادہ کی طلب نہیں، نہ کیفیت کے لحاظ سے اور نہ کیفیت کے لحاظ سے۔

اب سوال یہ اٹھتا ہے کہ یاد کرنے سے کیا مراد ہے؟ اگر حافظ کی زبان میں جواب دیں تو اس سے مراد یہ ہے کہ معشوق کوئی پیغام بھیجے، کوئی بات کہلا بھیجے۔ کچھ نہیں تو سلام ہی کہلا بھیجے۔ لیکن ”یاد کرنا“ کے ایک معنی ”بلانا“ بھی ہوتے ہیں۔ خاص کر جب کوئی اعلیٰ شخص کسی ادنیٰ کو بلائے تو اسے ”یاد کرنا“ یا ”یاد فرمانا“ بولتے ہیں۔ مثلاً ہم کہتے ہیں ”بادشاہ سلامت نے یاد فرمایا ہے“، یعنی ”حاضر ہونے کا حکم دیا ہے۔“ فتح الدولہ برق کا شعر ہے۔

کہتا ہوں تصور میں مہمان عدم سے
مرتے ہیں کہ کس دن ہمیں تم یاد کرو گے

لہذا میر کے مطلعے میں ”یاد کرو تو بہتر ہے“ کے معنی ہو سکتے ہیں کہ تم ہمیں بلا لو بہت اچھا ہو۔ اس سے اچھا کچھ نہیں کہ تم ہمیں بلا لو۔ اب ”دیر سے ہم کو بھول گئے ہو“ میں یہ کتنا یہ بھی معلوم ہوتا ہے کہ معشوق کبھی کبھی مشکل کو یاد کیا کرتا تھا (دونوں معنی میں) اور اب جو بہت دن سے التفات نہیں ہوا ہے تو مشکل اپنے دل ہی دل میں معشوق سے بات کرتا ہے، یا واقعی اسے پیغام بھیجتا ہے۔ شعر میں امید کی جو خفیف سی جھلک ہے وہ اسی بنا پر ہے کہ گذشتہ زمانے میں معشوق کبھی کبھی التفات کرتا تھا۔ لیکن لہجے میں جو محرونی ہے اس سے یہ بھی گمان گذرتا ہے کہ مشکل کو اس امید کے برآنے کی کچھ خاص توقع ہے نہیں۔ وہ بس ایک التجا کر رہا ہے، نہ حق مانگ رہا ہے اور نہ تقاضا کر رہا ہے۔ عاشق اور معشوق کے درمیان جو نا برابری کی مساوات ہے اور عشق و عاشقی کے معاملات میں معشوق جس طرح عاشق پر فوقیت رکھتا ہے، اس کی اچھی تصویر اس شعر میں ہے۔ نظام عشق ای بھی ہے کہ عاشق اپنے بلاوے یا اپنے یاد کئے جانے کی التجا کرے، اس بات کی شکایت نہ کرے کہ معشوق نے اسے بھلایا کیوں؟

لیکن میر کے نظام میں عاشق بالکل بے ضرر اور سراسر مجبور بھی نہیں۔ وہ تھوڑی بہت چالاکی،

تھوڑی بہت فصاحت پر قدرت بھی رکھتا ہے۔ چنانچہ شعر زیر بحث میں، ”بہتر ہے“ کا مفہوم یہ بھی ہو سکتا ہے کہ معشوق کے حق میں یہی بہتر ہے کہ وہ عاشق کو یاد کرے۔ اگر یہ سوال ہو کہ عاشق کو یاد کرنا معشوق کے حق میں بہتر کیوں کر ہو سکتا ہے؟ تو اس کے کئی جواب ممکن ہیں۔ (۱) مشکل سے بڑھ کر سچا عاشق کوئی نہیں، اس لئے اس کو یاد کرنے/ بلوانے میں معشوق کا یہ فائدہ ہے کہ وہ اپنے سب سے سچے اور پر خلوص عاشق کی صحبت کا لطف اٹھائے گا اور اس طرح جھوٹے یا کم سچے عاشقوں سے محفوظ رہے گا۔ (۲) سچے عاشق کو اپنے گرد و پیش رکھنے سے معشوق کی عزت اور وقار میں اضافہ ہوگا۔ (۳) معشوق کی نیک نامی اسی بات میں ہے کہ وہ اپنے عاشقوں کو بھولتا نہیں۔

اس طرح ہم دیکھتے ہیں کہ شعر کے بظاہر یک رنگ لہجے میں دراصل بڑی رنگارنگی ہے۔ خاص میر کی طرح کا شعر ہے، اور حافظ سے بہت آگے بڑھا ہوا ہے۔

۳۶۰/۲ یہاں بھی کیفیت کے باعث معنی کے پہلو، حتیٰ کہ شعر کا طرز یہ تباہ تھوڑی دیر کے لئے نگاہ سے اوجھل ہو جاتے ہیں۔ ”زخم دامن دار“ بہت گہرے زخم کو کہتے ہیں۔ لہذا جگر کے زخم کے لئے ”دامن دار“ بہت مناسب ہے، کہ جگر کا زخم اور جسم کی گہرائی میں ہوگا اور دکھائی نہ دے گا۔ پھر ”جامہ گذاری“ بمعنی ”موت“ کے ساتھ دامن دار زخم کا پیکر و استعارہ لانا رعایت کا کمال ہے۔ مزید یہ کہ ”دامن دار“ زخم کے ناکام ہونے کے بعد ”ظلم نمایاں“ ایجاد کرنے کی دعوت میں بھی ایک نکتہ ہے، کہ دامن دار زخم اور زخم نمایاں دونوں کے معنی ہیں ”گہرا زخم“۔ جو زخم گہرا ہوگا اس کے اندر تک دیکھ نہیں سکتے، لہذا ایسا زخم بڑی حد تک پوشیدہ بھی ہوگا۔ اس اعتبار سے ”ظلم نمایاں“ خوب ہے، کہ جو کام پوشیدہ زخم سے نہ ہو سکا، وہ کھلے ہوئے ظلم سے لیا جائے۔ ”ظلم نمایاں“ کے لئے مزید ملاحظہ ہو ۳۹۸/۱۔

اب طرز کے پہلو ملاحظہ ہوں۔ مشکل اپنی سخت جانی کے بہانے معشوق کی ناکامی پر طر کر رہا ہے، کہ تم نے جگر پر کاری زخم لگایا، پھر بھی ہمیں مار نہ سکے۔ اچھا اب ایک کھلا ہوا ظلم کر کے دیکھو، کہ جگر کا زخم تو کسی نے دیکھا بھی نہیں تھا۔ شاید ظلم نمایاں سے تمہارا کام چل سکے۔ دوسرا پہلو یہ کہ اگر تمہیں اپنے قتال ہونے کی شہرت قائم رکھنی ہے تو تمہیں اور کوشش کرنی پڑے گی، ابھی تم نا آزمودہ

کار ہو۔ تیسرا پہلو یہ کہ موت کی آرزو شاید منظم کو بھی تھی۔ اور ”بہتر ہے“ سے مراد ہے ”میرے لئے بہتر ہے۔“ لیکن منظم نے لہجہ ایسا اختیار کیا ہے گویا معشوق کی خیر خواہی میں کہہ رہا ہے، کہ مجھے مارنا ہے تو کوئی اور طریقہ ایجاد کرو۔ پھر ”ظلم“ کا لفظ بھی رکھ دیا، گویا معشوق کو بھی یہ بات قبول ہوگی کہ میں ظالم ہوں۔

ایک مزید نکتہ یہ ہے کہ ”جامہ گذاری“ کے لغوی معنی ہیں۔ ”کپڑے اتارنا۔“ اس اعتبار سے ”دامن دار“ تو مناسب ہے ہی، ”نمایاں“ میں بھی ایک مناسبت ہے، کہ کپڑے اتارنے سے جسم نمایاں ہو جاتا ہے۔ ظلم نمایاں کے ذریعہ ایک طرح کی جامہ گذاری تو ہو ہی جائے گی، کہ منظم کا حال سب پر واضح ہو جائے گا۔

۳۶۰/۳ اس شعر میں بھی کیفیت کی فراوانی ہے، لیکن یہاں ردیف نے انداز کا لطف دے رہی ہے۔ اگر ”بہتر ہے“ کے معنی ”مناسب ہے“، ”زیادہ اچھا ہے“ لئے جائیں تو یہ فقرہ پورے شعر کے ماحول میں کمزور معلوم ہوتا ہے۔ یہی کمزوری اس کی مضبوطی ہے، کہ جس شخص نے کبھی دم نہ مارا ہو، اور جو چپکے چپکے ہی جان کھپاتا رہا ہو، اس کے حق میں صرف ”بہتر“ بات کا مشورہ دیا جائے! اس طرح شعر میں ایک تناؤ پیدا ہوتا ہے کہ منظم کہیں طنز تو نہیں کر رہا ہے؟ یا پھر کیا وہ اس قدر بے ہنر اور نااہل (Inefficient) ہے کہ ایسی سخت صورت حال میں جتنا شخص کو صرف ”بہتر“ بات کا مشورہ دے رہا ہے، اور وہ بھی اس قدر روا روی میں، گویا کوئی خاص بات ہے کہ میر نے دم نہ مارا اور چپکے ہی چپکے کھینچا رہا، اور نہ یہ خاص بات ہے کہ وہ منہ پر لہوئل کر فریاد کرے؟ یہ سب کچھ بس یوں ہی ہو رہا ہے؟

طنز کے ان ابعاد، اور منظم کی اس بظاہر نااہلی کے باعث ہم ایک لمحے کے لئے اس بات کو نظر انداز کر جاتے ہیں کہ لہجہ اگر چہ روا روی کا ہے، لیکن مشورہ بڑا سخت اور ڈرامائی ہے۔ منہ پر لہو ملنے میں کتنا یہ اس بات کا ہے کہ میر نے بہت زخم کھائے ہیں۔ لیکن اس میں نشانہ ناتی پہلو یہ ہے کہ منہ پر لہو ملنا میر کی گذشتہ زندگی کا اشارہ ہے کہ وہ سرتاسر خون میں نہائی ہوئی رہی ہے، یا پھر میر کی ہر چیز دل، جگر، جان، خون ہو کر رہ گئی ہے۔ اس شعر کا موازنہ ۱۳۸/۱ سے کریں تو ذہنی صورت حال اور مزاج کی دو انتہاؤں کا سامنا ہوتا ہے۔ ۱۳۸/۱ میں ایک وجد ہے۔ ایک اجتراز ہے، لیکن وہاں منظم کا جوش و

خروش، اور نا تجربہ کاری کا پیدا کردہ اس کا ذوق و شوق عشق، عجب خوف انگیز سی تھر تھری ہمارے اندر پیدا کرتا ہے۔ شعر زیر بحث میں سارا جوش شہنشاہی چکا ہے اور برہنہ کے ڈرامے میں Mother Courage کی طرح میر نے کرب اور نقصان کا ہر تجربہ جھیل لیا ہے۔ اب میر کے جوش و ذوق کی شدت نہیں، بلکہ اس کے درد کی خاموش گہرائی ہمارے دل میں خوف پیدا کرتی ہے۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ منہ پر لہوئل کر فریاد کرنے کا مشورہ روا روی میں اس لئے دیا گیا ہے کہ اب اس کی کوئی واقعی ضرورت نہیں، میر کی خاموش زندگی Mother Courage کے سکوت کی مانند سرتاپا فریاد ہے۔ شعر کا المیہ زور قابلِ داد ہے۔

۳۶۱

اکثر کی بے دماغی ہر دم کی سرگرائی

اب کب گئی اٹھائی ہے زور نا توانی اٹھانے برداشت کرنا زور بہت

اس غیرت قمر کی فحلت سے تاب رخ کی

آئینہ تو سراسر ہوتا ہے پانی پانی

مرزائی فقر میں بھی دل سے گئی نہ میرے

چہرے کے رنگ اپنے چادر کی زعفرانی

۳۶۱/۱ بظاہر بالکل رسی، بے رنگ شعر ہے۔ لیکن تامل کریں تو اس میں معنی آخری کے متحدہ درشے جگمگاتے نظر آتے ہیں۔

(۱) ”بے دماغی“ میر نے اکثر استعمال کیا ہے، بمعنی ”چڑچڑاہٹ“، ”ناراضگی“، ”ہم آشتی“ وغیرہ۔ یہاں یہ معشوق کے لئے تو ہے ہی، خود مختلم کے لئے بھی ہو سکتا ہے، کہ میں اکثر بے دماغ اور سرگراں رہتا ہوں۔ تیسرے معنی، ”اکثر“ سے نکلتے ہیں، کہ ”اکثر لوگوں کی بے دماغی۔“ یعنی اکثر لوگ مجھ سے بے دماغ رہتے ہیں۔ یعنی ایک معنی تو وقت کے متعلق ہیں، کہ اکثر اوقات میں اور ایک معنی تعداد سے متعلق ہیں، کہ اکثر لوگ۔

(۲) ”سرگرائی“ کے معنی بھی ”ناراضگی“ ہیں، لیکن اس کے لغوی معنی ہیں ”سر کا بھاری ہونا۔“ اس اعتبار سے مصرع ثانی میں اس سرگرائی کے اٹھانے (= برداشت کرنے) کی بات خوب ہے۔ ”اٹھانے“ اور ”سرگرائی“ میں رعایت پر لطف ہے، اور ”سر“ کی رعایت سے ”اٹھائی“ بھی عمدہ ہے۔

(”سراٹھانا“ محاورہ ہے۔)

(۳) اٹھانے کا تعلق مصرع اولیٰ کی چیزوں سے تو ہے ہی، کہ اکثر (معشوق کی/لوگوں کی/ہماری) بے دماغی اور ہر دم سرگرائی (معشوق کی/لوگوں کی/اپنی) اب اٹھائی نہیں جاتی لیکن اس کا تعلق ”نا توانی“ سے بھی ہو سکتا ہے۔ اب یہ معنی نکلے کہ اکثر بے دماغی ہے اور ہر دم سرگرائی ہے، (معشوق کی/لوگوں کی/اپنی) اس کے باعث میری (ذہنی) نا توانی بہت بڑھ گئی ہے۔ یا اس بے دماغی اور سرگرائی نے مجھے اس قدر اعصابی تناؤ میں ڈال دیا کہ اس کے باعث میری نا توانی اور بڑھ گئی۔ اب یہ نا توانی اس قدر ہے کہ میں اسے برداشت نہیں کر سکتا۔

(۴) نا توانی کے باعث چیزیں اٹھانا مشکل یا ناممکن ہوتا ہے۔ یہاں خود نا توانی کو اٹھانے کی بات ہو رہی ہے۔ اس طرح بیان میں عمدہ تناؤ پیدا ہو رہا ہے۔

(۵) نا توانی کی شدت بیان کرنے کے لئے ”زور نا توانی“ کہنا طبعی اور خلاق کا کمال ہے، کہ جو لفظ قوت اور توانائی کے معنی رکھتا ہے، اس کو نا توانی کی کثرت کے لئے استعمال کیا۔ اٹھارویں صدی میں ”زور“ بمعنی ”بہت زیادہ“ مستعمل تھا، لیکن شعر زیر بحث کے سیاق میں اس کا استعمال لفظ تازہ کا حکم رکھتا ہے۔

(۶) شعر کا ابہام بھی دلچسپ ہے کہ بے دماغی وغیرہ کو اٹھانے سے قاصر ہو تو گئے۔ لیکن یہ واضح نہ کیا کہ آئینہ کا لائحہ عمل کیا ہوگا؟ اگر اپنی ہی بے دماغی وغیرہ کا ذکر ہے، اور اب اسے اٹھانے سے مجبور ہیں تو جان دیجئے کہ سوا کوئی چارہ نہیں۔ اور اگر معشوق کی بے دماغی وغیرہ کا معاملہ ہے، تو ترک عشق کرنا ہوگا، جو موت سے بدتر ہے۔ اور اگر لوگوں کی بد دماغی معرض بحث میں ہے، تو دنیا ترک کرنی ہوگی۔ ہر صورت میں مرض سے علاج بدتر ہے۔ خوب شعر کہا۔ ملاحظہ ہوا/۳۰۹۔

۳۶۱/۲ معشوق کے حسن کے آگے پھول اور آئینہ دونوں شرم سے پانی پانی ہو جاتے ہیں، یہ مضمون عام ہے۔ چنانچہ ملاحظہ ہوا/۳۵۔ پھر دیوان سوم میں ہے۔

سب شرم جبین یار سے پانی ہے
ہر چند کہ گل تکلف پیشتانی ہے
تکلف پیشتانی = خند پیشتانی،
ماتے پر چمن نہ ہونا

شعر زیر بحث میں کوئی خاص بات نہیں، سوائے اس کے کہ چاند اور پانی کے تلازموں کی مراعات خوب ہے، اور ”غیرت“ کی مناسبت سے ”پانی پانی ہوتا“ بھی اچھا ہے۔ ”تاب“ کے معنی چونکہ ”گرمی“ بھی ہوتے ہیں، اس لئے اس اعتبار سے بھی ایک مناسبت ہے، کہ گرمی میں پسینہ آتا ہے۔ آئینے میں چمک ہونے کے اعتبار سے اس میں آب (پانی) فرض کرتے ہیں اور اسی اعتبار سے آئینے کو چشمہ یاد رہا یا بھی فرض کرتے ہیں، غالب۔

بے خبر مت کہہ ہمیں بے درد خود بینی سے پوچھ

قلزم ذوق نظر میں آئینہ پایاب تھا

ان مناسبتوں کے اعتبار سے آئینے کو پانی پانی کہا دلچسپ ہے۔ چاند اور پانی میں ربط کی وجہ سے معشوق کو غیرت قمر کہنا اور اس کے چہرے کی چمک کا ذکر کرنا، اور اس چمک کے باعث آئینے کا پانی پانی ہو جانا، یہ سب بہت خوب ہیں۔ غرض شعر معمولی ہے لیکن رعایتوں اور مناسبتوں نے لطف پیدا کر دیا ہے۔

۳۶۱/۳ ہماری کلاسیکی شاعری میں عاشق کو عام طور پر سیاہی مائل رنگ کا تصور کرتے ہیں۔ جب اس کے چہرے کا رنگ اڑ جاتا ہے تو اسے زرد و تصور کرتے ہیں۔ اس کے برخلاف، معشوق کا رنگ سنہرا چمکی (کنڈنی) فرض کرتے ہیں، اور جب اس کے چہرے کا رنگ اڑ جاتا ہے تو اسے سفید و تصور کرتے ہیں۔ اس مسئلے پر تفصیلی بحث گذشتہ صفحات میں گذر چکی ہے، مثلاً ۱۱۷۳/۳، ۱۱۷۴/۳، ۱۱۷۵/۳، ۱۱۷۶/۳ وغیرہ۔ عاشق کے چہرے کی زردی کا مضمون غالباً سعدی کا ایجاد کردہ ہے۔

گر گویم کہ مرا حال پریشانی نیست

رنگ رخسار خبر می دهد از سر خمیر

(اگر میں یہ دعویٰ کروں بھی کہ مجھے کوئی

پریشانی نہیں ہے، تو میرے چہرے کا

رنگ میرے اندر کے راز کو ظاہر کر دیتا

ہے۔)

مولانا روم نے بات اور بھی صاف کر دی ہے۔ مثنوی (دفتر اول) میں کہتے ہیں۔

ہر کہ او بیدار تر پر درد تر

ہر کہ او آگاہ تر رخ زرد تر

(جو جتنا ہی (دل کے اعتبار سے) بیدار

ہے، وہ اتنا ہی درد مند ہے۔ جو جتنا ہی

(روحانی اعتبار سے) آگاہ ہے، اس کا

چہرہ اتنا ہی زرد ہے۔)

ہمارے یہاں اٹھارویں صدی آتے آتے یہ بات گویا مسلم ہو گئی تھی کہ درد مندی کے باعث،

اور سوزوروں کے باعث، عاشق کا چہرہ زرد ہوتا ہے۔ چنانچہ ”بوستان خیال“ میں ہے:

زردی رنگ رخسار اس کی عاشقی کی دلیل واضح ہے۔

(جلد اول، صفحہ ۱۷۱ ترجمہ خواجہ نامان)

ولی نے اس مضمون کو بڑی نزاکت اور معنویت سے کہا ہے۔

محبت میں تری اے گوہر پاک

ہوا ہے رنگ میرا کھریا کی

”کھریا“ یا ”کاہر با“ زرد رنگ کے خبر کو کہتے ہیں۔ چونکہ خبر سیاہ (یا گہرے سبز) رنگ کا بھی

ہوتا ہے، اس لئے کھریا کہنے سے عاشق کے دونوں رنگوں کی طرف اشارہ ہو جاتا ہے اور حیرت یہ بنتا ہے

کہ عاشق کا رنگ پہلے سیاہ خبری تھا، پھر زرد خبری ہو گیا۔ میر نے بھی بالکل صاف ”بوستان خیال“ سے

مضمون لے کر کہا ہے۔

چاہ کا دعویٰ سب کرتے ہیں ماننے کیوں کر بے آثار

اشک کی سرخی زردی منہ کی عشق کی کچھ تو علامت ہو

(دیوان اول)

”مرزائی“ کے معنی پر بحث کے لئے دیکھیں ۳۷۲/۲۔ ”مرزائی“ اور ”مرزا“

(= میرزائی اور میرزا) کا مضمون بھی بہت پرانا ہے۔ ”بہارِ نجم“ میں ہے کہ ”مرزائی کشیدن“ کے معنی

ہیں ”کسی کی شان و غرور کو برداشت کرنا“ سترہویں صدی میں مرزا کا مران نامی ایک صاحب نے

”مرزا نامہ“ کے عنوان سے ایک مختصر رسالہ بھی لکھا ہے جس میں ”مرزائی“ کے خواص اور ”مرزا“ بننے کے لئے ضروری شرائط بیان کئے ہیں۔ ان میں جہاں ایک طرف مختلف زبانوں (عربی، فارسی، ترکی، ہندی وغیرہ) کا جاننا اور ان کا صحیح تلفظ ادا کرنا ضروری قرار دیا ہے تو دوسری طرف میدان جنگ میں گولیوں کی زد سے دور کھڑے ہونے اور خطرناک چیزوں (مثلاً مست ہاتھی) سے بچنے کو بھی اتنا ہی اہم گردانا ہے۔

زیر بحث شعر میں میر نے جدت یوں کی ہے کہ چہرے کی زردی اور میرزائی کو ملا کر ایک نئی بات پیدا کر لی ہے۔ عاشقی میں چہرہ زرد ہو گیا ہے۔ لیکن مزاج کی میرزائی ویسی ہی ہے۔ لہذا زعفرانی (= زرد) چادر اصل میں مزاج کی نفاست کا ثبوت ہے، خانماں بربادی اور فقیری کا ثبوت نہیں۔ لطف یہ ہے کہ زعفرانی چادر اصل میں ہے تو خانماں بربادی اور فقیری کے باعث (جوگی، سنیا سی، فقیر لوگ زعفرانی زرد لباس پہنتے تھے، یا بس ایک چادر زعفرانی زرد رنگ کی لے کر سارا بدن اس سے ڈھانک لیتے تھے۔) لیکن کہہ یہ رہے ہیں کہ چونکہ ہمارے چہرے کا رنگ زرد ہے، اس لئے اس کی مناسبت سے ہم نے زعفرانی چادر اوڑھ لی ہے۔ یہ ثبوت ہے ہمارے مزاج کی نفاست اور طبیعت کی نزاکت کا۔

بیان کے اس تناؤ کے باعث یہ فیصلہ کرنا مشکل ہے کہ یہ شعر اپنے امیرانہ مزاج کی توصیف میں ہے۔ یا وہ توصیف محض ایک پردہ ہے، اس بات کو بیان کرنے کا کہ عاشقی نے میرا رنگ زرد کر دیا ہے۔ یعنی ایک طرح سے یہ شعر خوش طبعی اور گفتگو کا اظہار ہے، اور ایک طرح سے اس بات کی دلیل ہے کہ۔

اک آفت زماں ہے یہ میر عشق پیش
پردے میں سارے مطلب اپنے ادا کرے ہے

(دیوان دوم)

مرزائی اور زعفرانی رنگ کے مضمون الگ الگ تو خوب استعمال ہوئے ہیں۔

صحیح صحرا کو سدا اشک سے کرنا چہر کاؤ
بس دواندہ ہوں میں قائم تری مرزائی کا

(قائم چاند پوری)

جسم اس کے غم میں زرد از ناتوانی ہو گیا
جلد عریانی اپنا زعفرانی ہو گیا
(شاہ نصیر)

میرزائی کو نہ فرہاد نے چھوڑا تا مرگ
جینے سر تجھے اے تیرے آہن سمجھا

(شاہ نصیر)

آخری دونوں اشعار پر میر کا اثر ظاہر ہے۔ لیکن مرزائی اور زعفرانی لباس کا مضمون شاہ نصیر اپنی تمام طباطبائی کے باوجود یکجا نہ کر پائے۔ نو جوان غالب نے زعفرانی رنگ کے لئے نئی روش اختیار کی، لیکن مرزائی کا مضمون ان سے رہ گیا۔

ہستے ہیں دیکھ دیکھ کے سب ناتواں مجھے
یہ رنگ زرد ہے چمن زعفران مجھے
خود میر دونوں مضامین کا استخراج پہلے ہی کر چکے تھے۔

فقر پر بھی تھا میر کے اک رنگ
کفنی پہنی سو زعفرانی تھی

(دیوان دوم)

دیوان دوم کے شعر میں مرزائی کا مضمون واضح نہ تھا، اس لئے اس کو نبھانا اتنا مشکل نہ تھا (ہاں ”اک رنگ“ مستغنی عن الثناء ہے۔) شعر زیر بحث میں دونوں مضامین کھل کر آگئے اور کسی نقص کا احساس بھی نہیں ہوتا۔ بہت خوب کہا ہے۔

۳۶۲

چلو چمن میں جو دل کھلے تک بہم غم دل کہا کریں گے
طیور ہی سے بکا کریں گے گلوں کے آگے بکا کریں گے

۱۳۳۰ قرار دل سے کیا ہے اب کے کہ رک کے گھر میں نہ مرے گا یوں
بہار آئی جو اپنے جیتے تو سیر کرنے چلا کریں گے

برا ہے دل کا ہمارے لگنا نغمے سے عاشقی کے
نچی جبین سے گلی میں اس کی خراب و خستہ پھرا کریں گے

ہلاک ہونا مقرر ہے مرض سے دل کے پہ تم کڑھو ہو
مزاج صاحب اگر ادھر ہے تو ہم بھی اپنی دوا کریں گے

۳۶۲/۱ اس پوری غزل میں غیر معمولی روانی، شور انگیزی، اور عجب ملاحظہ آمیز محرونی ہے۔ پہلی بار پڑھیں تو جی چاہتا ہے کہ ساری کی ساری غزل (سات شعر) انتخاب میں رکھ لی جائے۔ دیر تک غور کرنے کے بعد تین شعر کم کئے گئے، یعنی شروع کے تین شعر اور مقطع رکھا گیا۔ عرصے بعد مزید غور کے دوران یہ محسوس ہوا کہ نہیں ایک شعر اور لینا چاہئے۔ چنانچہ ۳۶۲/۳ انتخاب میں آیا۔ اس کے کچھ دن بعد سوچ سمجھ کر مقطع اور اس کے اوپر کا شعر (۳۶۲/۴) نکال دیئے۔ آخر میں اس سے بھی اطمینان نہ ہوا تو ۳۶۲/۴ کو واپس رکھ لیا۔ اس طرح غزل کی موجودہ شکل بنی۔

یہ تفصیل میں نے اس لئے بیان کی کہ قاری کو نہ صرف انتخاب کا طریقہ کار سمجھنے میں مدد

ملے، بلکہ یہ واضح ہو کہ میر کے کسی شعر کو محض اس بنا پر نظر انداز کر دینا مناسب نہیں کہ اس میں بظاہر معنی کی کثرت نہیں ہے۔ اور کسی شعر کو محض اس بنا پر خوبی کے درجہ اعلیٰ پر رکھنا بھی مناسب نہیں کہ وہ ہمیں اچھا لگتا ہے۔ اگر اچھا لگنے کو معیار بنایا جائے تو میر کے کلام کا بڑا حصہ انتخاب میں آجائے گا۔ لیکن مجھے ضرورت تھی ایسے انتخاب کی جس کے بارے میں مجھے اطمینان ہو کہ یہ انتخاب اعلیٰ ترین اشعار پر مشتمل ہی نہیں ہے، بلکہ میں ان اشعار کی خوبی کو کم و بیش بیان بھی کر سکتا ہوں۔ یعنی انتخاب کا اصل معیار محض ذاتی پسند نہیں، بلکہ ایسی تعقلاتی پسند ہے جس کو تنقیدی شعور، کلاسیکی غزل کی روایت کے تقریباً مکمل ادراک اور شعر شناسی کے مختلف طریقوں سے واقفیت کی معاونت حاصل ہے۔ عسکری صاحب کا یہ قول بھی ذہن میں رکھئے کہ میر کی بہت سی غزلیں ایسی ہیں جن میں اعلیٰ شعروں کی کثرت شاید نہ ہو لیکن پوری غزل سراپا انتخاب معلوم ہوتی ہے۔

مطلع کے ساتھ ہی غزل ۱۳۸ کا مطلع ذہن میں آتا ہے، اور دونوں کا تضاد ہی دونوں مطلعوں کو یادگار بنانے کے لئے کافی ہے۔ ۱۳۸/۱ میں سادگی اور جنون کی سادہ لوحی، اور عشق کی خون افشانی کی خوف انگیز پیش آمد ہے۔ زیر بحث مطلع اس وقت کا ہے جب شکلم پر عشق کی ہر کیفیت گزر چکی ہے۔ اور اب یا تو ایک بے کیف ساجنون ہے، یا پھر انتہائے خاموشی کا وہ عالم ہے کہ اس کو توڑنے کے لئے لائینی بات بکنا اور آہ وزاری کرنا دونوں برابر ہیں۔ گویا مقصود سکوت کو توڑنا ہے اور اس بات کا فرق بھی اب مٹ گیا ہے کہ شکست خموشی کے لئے آہ و نالہ ہو یا محض یادہ گوئی۔ ان باتوں کو بکا (بکنا = لا حاصل باتیں کہنا) اور بکا (= گریہ وزاری) کی جنینس نے اور بھی تقویت بخشی ہے، کہ ”بکا کرنا“ اور ”بکا کرنا“ میں ظاہراً کوئی فرق بھی نہیں۔

یہ بھی غور کیجئے کہ بکنے کا عمل طیور کے سامنے ہے، اور بکا کرنے کا عمل گلوں کے سامنے۔ گویا طیور کا زمرہ محض لغو، اور یادہ گوئی ہے۔ یا جس طرح طیور کی بات سمجھ میں نہیں آتی، اسی طرح میں بھی لائینی باتیں کہوں گا۔ اور گل چونکہ سرخ ہے (= خون میں تر ہے) اور جگر چاک ہے اس لئے گلوں کے آگے کھڑے ہو کر رونا زیادہ مناسب ہے۔ ورنہ ”بکا“ اور ”بکا“ کی جگہ بدل دینے پر بھی مصرع موزوں تھا، لیکن وہ مناسب نہ تھا نہ آتی ج

طیور ہی سے بکا کریں گے گلوں کے آگے بکا کریں گے

مصرع اولیٰ میں بھی ایک لطیف ابہام ہے۔ ”جو دل کھلے تک“ کے دو معنی ممکن ہیں۔ (۱) اگر دل کھلے۔ اور (۲) تاکہ دل کھلے۔ کھلے اور کھلے کی جنٹیس اور ابہام بھی عمدہ ہے، کہ ”دل کھلنا“ اور ”دل کھلنا“ دونوں محاورے ہیں۔ ”دل کھلنا“ بمعنی شکستہ خاطر ہونا، اور ”دل کھلنا“ بمعنی ”انقباض دور ہو جانا“ (اردو لغت، تاریخی اصول پر)۔ حق یہ ہے کہ دونوں محاوروں کے معنی میں بہت کم فرق ہے۔ ہاں ”دل کھلنا“ کے معنی اور بھی ہیں، مثلاً ”کسی سے دل کھلنا“ بمعنی ”کسی شخص سے بے تکلفی ہو جانا، کسی شخص سے لگاؤ پیدا ہو جانا“ (یہ معنی ”اردو لغت“ میں نہیں ہیں)۔ بہر حال یہاں ”دل کھلنا“ اور ”دل کھلنا“ دونوں مناسب ہیں۔ معلوم ہوتا ہے میر نے اپنے کمال کی دلیل فراہم کرنے کے لئے یہ التزام رکھا کہ مصرع اولیٰ میں ایک لفظ پر دو لفظوں کا گمان ہو جو متحد الحركات نہیں ہیں، اور تقریباً متحد المعنی ہیں۔ پھر مصرع ثانی میں دو لفظ رکھے جو متحد الحروف ہیں، لیکن متحد الحركات اور متحد المعنی نہیں ہیں۔

اب مخاطب کے ابہام پر غور کیجئے۔ (۱) شکلم اپنے آپ سے گفتگو کر رہا ہے۔ (۲) شکلم کسی اور دل زدہ عاشق سے کہہ رہا ہے کہ چلو ہم مل کر غم دل کہیں۔ (پہلے معنی کی رو سے ”بہم غم دل کہا کریں گے“ کا تعلق بطور اور گلوں سے ہے۔) (۳) شکلم کسی ہم نشین یا ہم راز سے کہہ رہا ہے۔

۳۶۲/۲ تمام نسخوں میں ”قرار دل سے گیا ہے“ لکھا ملتا ہے، جو معنی کے لحاظ سے بالکل نامناسب ہے۔ لہذا میں نے ”قرار دل سے کیا ہے“ کی قیاسی تصحیح کر دی ہے۔ اس شعر میں اتنی بہت سی باتیں کہہ دی گئی ہیں کہ پورا بیانیہ اشاروں اشاروں میں ادا ہو گیا ہے۔

(۱) ”رکنا“ بمعنی ”ٹھہرنا“ بھی ہے، اور بمعنی ”بند ہونا“ بھی۔ یعنی دوسرے معنی کی رو سے مراد یہ ہے کہ گھر میں رہیں گے تو بند بند، رک رک کر، گھٹ کر مر جائیں گے۔

(۲) ”مرنا“ بمعنی ”جان دینا“ بھی ہے، اور بمعنی ”سخت اذیت اٹھانا“ بھی۔

(۳) ”یوں“ سے موجودہ حالت کی طرف اشارہ مراد ہے۔

(۴) دل سے قرار کرنا اس لئے کہا کہ (۱) اب تک ہم گھر کے اندر گھٹ گھٹ کر مرتے تھے اور پھر بھی کچھ حاصل نہ ہوتا تھا۔ اس بار دل میں مصمم ارادہ کیا ہے کہ اس طرح گھٹ گھٹ کر نہ مریں گے۔ (۲) یا، دل نے شکایت کی کہ ہمیں اس طرح گھا گھونٹ کر کیوں مارتے ہو، لہذا اس سے وعدہ کیا کہ ایسا نہ

ہونے دیں گے۔ (۳) عشق کے معاملے میں دل ہمارا شریک اور سا جھی ہے، لہذا اس سے قول و قرار کیا کہ اب کی بار ہم اس طرح نہ مریں گے، (بلکہ گھر سے باہر نکل کھڑے ہوں گے)۔ (۴) ”دل سے“ بمعنی ”صدق دل سے“ بھی ممکن ہے، کہ میں نے یہ قرار سچے دل سے کیا ہے۔

لہذا مصرع اولیٰ کے معنی ہوئے کہ ایک عرصہ سے، اور زمانہ موجودہ تک، میں دل گرفتہ گھر کے اندر بند پڑا رہتا ہوں، اور گھٹ گھٹ کر جان دینے یا اذیت جانی اٹھانے کے تجربے سے گذرنا رہتا ہوں۔ (”نہ مریے گا یوں“ کا استعاراتی زور اس قدر ہے کہ اس کے معنی واقعی جان سے جانا بھی ہیں، اور شدید اذیت اٹھانا بھی)۔ اس بار میں نے اپنے دل سے وعدہ کیا ہے کہ اب ایسا نہ ہونے دوں گا۔ یعنی میں اس بار گھر میں رک کر جان نہ دوں گا۔ (گھر میں رکنا برابر ہے اذیت جانی اٹھانے/ جان دینے کے۔ یا جان تو بہر حال جانی ہے، لیکن میں رک رک کر جان نہ دوں گا)۔ دل سے قرار اس لئے کیا ہے کہ میں اور دل دونوں اس کاروبار میں برابر کے شریک ہیں۔

اب مصرع ثانی کے مضمرات ملاحظہ ہوں:-

(۱) چونکہ گھٹ گھٹ کر مرنے کا عمل اب بھی جاری ہے، اس لئے یہ امکان تو ہے ہی کہ اب زیادہ دن جینا نہیں ہے۔

(۲) اگر میں جیتا رہا اور اگر بہار آگئی تو سیر کرنے چلا کریں گے۔

(۳) گھر میں بند رہنے سے بڑھ کر کوئی موت نہیں۔ سیر کرتے میں جان جائے تو کچھ مضائقہ نہیں۔ موت تو آتی ہی ہے، لیکن ان چار دیواریں میں بندی ہونے کے عالم میں مرگ مسلسل کی کیفیت ہے۔ بس اس سے نجات مل سکے تو خوب ہو۔

(۴) سیر کرنے کو جب جاؤں گا تو میرے ساتھ (۱) میرا دل ہوگا، یا (۲) کوئی شخص ہوگا جس کو مخاطب کر کے یہ شعر کہا گیا ہے، یا (۳) میں اکیلا ہوں گا۔ (آخری صورت میں جمع کا صیغہ روزمرہ کے طور پر استعمال ہوا ہے)۔

اب مصرع ثانی کا مفہوم یہ ہوا کہ گو مجھے جینے کی امید نہیں ہے، اور یہ یقین ہے کہ بہار آئے گی، لیکن اگر میں زندہ رہا اور بہار آئی تو میں اکیلا یا کچھ دوستوں کے ساتھ، سیر کرنے کو نکلا کروں گا۔ موت تو پھر بھی آئے گی، لیکن خانہ قید کی مرگ مسلسل سے تو مجھے چھٹکارا مل جائے گا۔

مندرجہ بالا نکات کی روشنی میں یہ سوال لامحالہ اٹھتا ہے کہ اگر شکلم قید میں ہے، یا اس پر کسی قسم کی بندش ہے، اور اس کے باعث وہ گھر میں رک کے مرنے پر مجبور ہے تو پھر اگلی بہار میں وہ سیر کرنے کس طرح نکلا کرے گا؟ اور یہی سوال دراصل شعر کی روح ہے۔ اسی کے باعث دل سے قرار کرنا پڑا ہے، اسی کے باعث شعر کے لہجے میں مستقل مزاجی اور پابندی عہد کا رنگ ہے۔ کیونکہ ظاہر ہے کہ اگلی بہار کو یہ قید و بند الگ تو ہونے جائے گی (بلکہ بندشوں کے سخت تر ہو جانے کا امکان ہے)۔ لہذا اصل معاملہ یہ ہے کہ اگلی بہار کو شکلم تمام بندوبست کو توڑ دے گا اور خود کو آزاد کر لے گا۔

لیکن اگر شکلم خود کو آزاد کر لینے کی قدرت رکھتا ہے تو پھر اگلی بہار کا انتظار کیوں؟ اس سوال پر غور کرنے سے شعر کے اصل معنی بالآخر ظاہر ہوتے ہیں۔ شکلم کو کہیں بھی آنا جانا نہیں ہے، وہ خود کو صرف بہلا رہا ہے، طفل تسلیاں دے رہا ہے کہ اگلی بہار کو آنے دو، میں یہاں سے نکل لوں گا۔ یا پھر شکلم جنون کی اس منزل میں ہے جہاں حقیقت سے رشتہ ٹوٹ جاتا ہے اور اپنے دماغ سے ہی سچے معلوم ہونے لگتے ہیں۔ دونوں ہی صورتیں خوف انگیز ہیں اور سننے والے میں روحانی کرب پیدا کرتی ہیں۔ اس اعتبار سے یہ شعر بیحد شور انگیز ہے۔ اور اب جا کر ”سیر کرنے چلا کریں گے“ کی پوری قوت واضح ہوتی ہے، کہ شکلم کے ایقان کی پوری قوت اس فقرے میں آگئی ہے۔ شکلم کی اصل صورت حال کس قدر بے چارگی اور مجبوری کی ہے (رک کے گھر میں مرنے)۔ اور اس کا ارادہ (جنون/خود اعتمادی، دونوں ایک ہی ہیں) اسی کے مقابلے میں کس قدر بلند ہے! ارادے کی ہی بلندی اور حقیقت کی یہ اجنبیت شعر کو الیہ وقار عطا کر دیتی ہے۔

جدید ہندوستان میں رہنے والے جن لوگوں کو کرفیو زدہ علاقوں میں ہفتوں ہفتوں بند رہنے کا تجربہ ہوا ہے وہ اس شعر کا لطف خوب اٹھا سکیں گے۔ یا پھر وہ لوگ جو اسرائیل کے مقبوضہ علاقوں میں زندگی کا بڑا حصہ کرفیو میں گزارتے ہیں اور جن کو آس ہے کہ کبھی نہ کبھی ہم وطن واپس جائیں گے۔ آخری تجربے میں شاعر کے تخیل کی قوت شکلم کے جنون سے بھی زیادہ ثابت ہوتی ہے۔ بود لیئر، جس نے بند کمروں میں اپنی روح کے اندر جنون کے قدموں کی چاپ سنی تھی، اور جو آخر کار نسیان اللسان (Aphasia) جیسے مرض میں گرفتار ہوا، جس میں انسان الفاظ بھول جاتا ہے، چیزوں کو پہچانتا ہے لیکن ان کے نام نہیں بتا سکتا، وہ میر کا شعر شاید ہم لوگوں سے بہتر سمجھ سکتا۔

دیوان دوم میں میر نے اس مضمون کو یوں کہا ہے۔

ہم نے بھی نذر کی ہے پھر میں گے چمن کے گرد
آنے تیں بہار کے گر ہال و پر رہے
یہاں جنون اور خود فریبی کے ابعاد نہیں ہیں، صرف درد انگیزی توڑی سی تپتی، اور تھوڑی سی شکستگی ہے۔ خوب شعر ہے، لیکن معنی کی کثرت نہ ہونے کے باعث شعر ذریعہ بحث جیسی بات نہ آئی۔ ”چمن کے گرد پھرنا“ کی ذومعنویت البتہ لسانی عمل کا شاہ کار ہے۔

۳۶۲/۳ ”فصہ“ بمعنی ”رنج“ میر نے اور جگہ بھی استعمال کیا ہے (ملاحظہ ہو ۳۳۲/۱)۔ ”لگنا لگانا“ کے معنی ”لگنا“ ہی ہیں۔ اردو کا رومرہ ہے کہ دو متعدی یا ایک لازم اور ایک متعدی افعال کو یکجا کر کے زور کلام پیدا کرتے ہیں، بشرطیکہ جوڑے کا دوسرا فعل، پہلے فعل کے تعدیے سے بنا ہوا اور اس میں الف زیادہ ہو، اور یہ الف علامت مصدری (۲) کے پہلے آئے۔ مثلاً پڑھنا پڑھانا، لکھنا لکھانا، کھیلنا کھلانا، رونانا رلانا، وغیرہ۔ ان سب میں دوسرا فعل کوئی معنی نہیں دیتا، بلکہ صرف پہلے فعل کے معنی کو مزید قوت دیتا ہے۔ چنانچہ شاد عظیم آبادی کا شعر ہے۔

بنا چلا ڈھیر راکھ کا تو بجھا چلا اپنے دل کی لکین

بہت دنوں تک دہائی یہ آگ اے کارواں رہے گی

شعر کا مفہوم ظاہر ہونے کے لئے ضروری ہے کہ ”لگنا“ کے بعد وقفہ رکھیں۔ اور اگلا فقرہ شروع ہونے کے پہلے ”کیونکہ“ وغیرہ قسم کا فقرہ مقدر فرض کریں۔ یعنی ہمارے دل کا لگنا برا ہے، کیونکہ اگر ایسا ہوا تو...

مصرع اولیٰ میں ”سے“ بمعنی ”کی وجہ سے“ ہے، اور مصرع ثانی میں ”سے“ بمعنی ”کے ساتھ“ اول الذکر معنی کی مثال میر کے یہاں ۱۱۳/۴ اور ۲۹۲/۴ پر ملاحظہ ہو۔ موخر الذکر کی مثال کے لئے دیکھیں ۶۲/۱۔ لفظ ”سے“ کا دو مختلف معنی میں استعمال پھر میر کی قادر الکلامی پر دال ہے (ملاحظہ ہو اس غزل کا مطلع)۔ پھر یہ غور کریں کہ رنج عاشقی کا نتیجہ دراصل تین باتیں ہیں۔ ایک ہی بات نہیں، جیسا کہ مصرع ثانی کی چابک دست بندش کے باعث ایک لمحے کو گمان گذرتا ہے۔ (۱) جہیں نچی ہوئی ہوگی (۲) خراب و خستہ ہوں گے اور (۳) آوارہ ہوں گے۔ نچی ہوئی جہیں کا بیکر بہت خوبصورت ہے۔ یہ

واضح نہیں کیا کہ جبیں (نہ کہ چہرہ یا سینہ، جیسا کہ عام طور پر ہوتا ہے) کیوں نچی ہوئی ہوگی؟ لیکن اس کے کئی جواب ممکن ہیں۔ مثلاً (۱) معشوق کی نگلی میں سر کے بل چلے ہیں۔ میر دیوان اول ص ۱۰

کوسوں اس کی اور گئے پر سجدہ ہر ہر گام کیا

(۲) معشوق کے سنگ آستان پر کثرت سے بھدے کئے ہیں۔ (۳) سر سے زنجیر باندھ رکھی

تھی، جیسا کہ دیوانے یا قلندر لوگ کرتے تھے، میر۔

موقوف ہرزہ گردی نہیں کچھ قلندری

زنجیر سر اتار کے زنجیر پا کرو

(دیوان سوم)

۳۶۲/۳ ”صاحب“ بمعنی ”معشوق“ بھی ہے، بمعنی ”اللہ“ بھی۔ کسی بھی محترم شخص کو بھی ”صاحب“

کہہ سکتے ہیں۔ ملاحظہ ہو/ ۳۳۸۔

(۱) اللہ تعالیٰ کے معنی میں۔

جو صاحب سوں راضی ہوں یک دل اچھے

اس آسان ہووے جو مشکل اچھے

(وجہی، قلب مشتری)

(۲) معشوق کے معنی میں۔

صاحب نے اس غلام کو آزاد کر دیا

لو بندگی کہ چھوٹ گئے بندگی سے ہم

(مومن)

(۳) محترم شخص کے معنی میں۔

کس نے سن شعر میر یہ نہ کہا

کہو پھر بائے کیا کہا صاحب

(دیوان دوم)

زیر بحث شعر میں ”صاحب“ کے تینوں معنی موجود ہیں۔ (۱) معشوق یا کسی دوست سے کہہ رہے ہیں کہ دل کے مرض میں جان بقی ہے، اس لئے دوا سے کوئی فائدہ نہیں۔ لیکن اگر اللہ کو میری صحت منظور ہوگی تو میں دوا بھی کروں گا۔ یعنی اگر صحت منظور حق ہوگی تو میری بھی طبیعت دوا کی طرف مائل ہوگی۔ اگر اللہ کو میرا اچھا ہونا منظور نہ ہو، تو میرا علاج بھی نہ ہوگا۔ حضرت خواجہ نظام الدین اولیا فرماتے ہیں کہ ان کے پاس حضرت بابا فرید گنج شکر کی ریش مبارک کا ایک بال تھا جسے وہ پڑا بنا کر طاق پر رکھے رہتے تھے۔ جس مریض کو وہ پڑا تعویذ کی شکل میں بنا کر دی جاتی، اس کو شفا ہو جاتی لیکن بعض اوقات تلاش بسیار کے باوجود وہ پڑا اپنے مقررہ طاق پر کیا، کہیں نہ ملتی، اور تعویذ کے بغیر مریض ہلاک ہو جاتا۔ (یعنی اگر مشیت الہی میں اس مریض کی موت لکھی ہوئی تو وسیلہ صحت ہی مفقود ہو جاتا۔) ممکن ہے میر کے ذہن میں حضرت خواجہ نظام الدین صاحب اولیا کا یہ بیان رہا ہو، اور مصرع ثانی کا مطلب یہ ہو کہ ”اگر مشیت ایزدی میں میری صحت لکھی ہوگی تو میں دوا بھی کروں گا۔“

(۲) اپنے دوست یا یہی خواہ سے کہا ہے کہ اگر چہ اس مرض میں صحت نہیں ہوتی، لیکن آپ چاہتے ہیں تو یہی سہی، میں اپنی دوا بھی کروں گا۔

(۳) معشوق نے غم دل تو دیا ہے، لیکن اسے شکلم سے کچھ لگاؤ بھی ہے۔ چنانچہ وہ شکلم کی بیماری (مرض الموت) پر غم گین بھی ہے۔ لہذا شکلم/عاشق کہتا ہے کہ اچھا اگر تم یہی چاہتے ہو، تو تمھاری مرضی۔ میں اپنی دوا بھی کئے لیتا ہوں۔ خود معشوق کے کڑھنے میں نکتہ یہ ہے کہ دل کا مرض ایسا مرض ہوتا ہے کہ معشوق بھی اگر چاہے تو اس کا تدارک نہیں کر سکتا، اور نہ معشوق کی توجہ یا غم گساری اس مرض کو کم کر سکتی ہے۔ ساقی فاروقی۔

ریت کی صورت جاں بیاسی تھی آنکھ ہماری غم نہ ہوئی

تیری درد گساری سے بھی دل کی الجھن کم نہ ہوئی

تینوں معنی کے اعتبار سے، لیکن خاص کر تیسرے معنی کے اعتبار سے، شعر میں المیہ محرونی اور تقدیر کا لکھا مان لینے کے باعث ایک وقار ہے۔ اس کے باعث شعر میں جذباتیت اور سٹیلی و نور و ظالم کے بجائے ٹھہراؤ اور وقت پیدا ہو گئی ہے۔ ”تم کڑھو ہو“ کا فقرہ بھی خوب ہے، کہ کچھ کہا نہیں اور سب کچھ ”میشی“ سے کہہ دیا۔ خاص کر اگر ”میشی“ ہو ”تو کڑھنا“ اس کے لئے نہایت موزوں

ہے، کہ اس میں خاموشی سے دکھ اٹھانے کا مفہوم بھی ہے۔ ”شکلم“ عاشق کو بخوبی معلوم ہے کہ میں بچوں گا نہیں۔ ”مقرر“ میں ”مقرر“ سے زیادہ زور ہے، کیونکہ اس میں ”پہلے سے طے شدہ“ کا مفہوم ہے۔ غالب نے اپنی رام پوری تنخواہ کے لئے اکثر ”وجہ مقرر“ کا فقرہ استعمال کیا ہے۔ لیکن ”شکلم“ عاشق کو اپنے مرنے کا رنج نہیں، بلکہ اس بات کا رنج ہے کہ معشوق / مخاطب کڑھ رہا ہے۔

مرض کی مراعاتِ نظیر پر مبنی الفاظِ شعر میں بہت ہیں، لیکن لفظ ”مزان“ کو ”مرض“ سے مناسبت تام ہے۔ پرانی طب کے اعتبار سے انسان چار مزاجوں یا اخلاط کا مجموعہ ہے۔ اگر کسی مزاج کا توازن بگڑ جائے تو مرض پیدا ہوتا ہے۔

۳۶۳

چلتے ہو تو چمن کو چلتے کہتے ہیں کہ بہاراں ہے
پات ہرے ہیں پھول کھلے ہیں کم کم بادو باراں ہے

رنگ ہوا سے یوں نیچے ہے جیسے شراب چواتے ہیں
آگے ہوئے خانے کے نکلے عہد بادو گساراں ہے

عشق کے میدانِ دادوں میں بھی مرنے کا ہے صدف بہت
یعنی مصیبت ایسی اٹھانا کارِ کار گذاراں ہے

۱۲۳۵

کوئکن و بھنوں کی خاطر دشت و کوہ میں ہم نہ گئے
عشق میں ہم کو میر نہایت پاس عزت داراں ہے

۳۶۳/۱ ”کم کم“ پر بحث کے لئے ملاحظہ ہو ۳۲۱/۱۔ ”پات ہرے ہیں“ کا فقرہ بھی دلچسپ ہے اور میر کے پراکرتی شغف کو ظاہر کرتا ہے۔ ورنہ ”برگ ہرے ہیں“۔ ”پتے ہرے ہیں“ بھی موزوں تھے۔ ”پتہ“ بھی پراکرتی ہے، لیکن وہ اصل پراکرت، اور پھر سنسکرت سے قریب تر ہے۔ پات (برج، اودھی وغیرہ)۔ پتا (اردو)۔ پتن / پت تو (پراکرت)۔ پترک (سنسکرت)۔ یعنی تلفظ اور لہجے کے اعتبار سے اردو کا لفظ پراکرت سے قریب تر ہے اور برج / اودھی کا لفظ دور تر ہے، اور اس کا ادا کرنا نسبتاً آسان بھی ہے۔ غالب کا طریقہ یہ ہے کہ وہ پراکرت کے مقابلے میں فارسی کے لفظ کو، اور اردو فارسی الفاظ میں سے اس فارسی لفظ کو اختیار کرتے ہیں جو اردو میں کم مستعمل ہو۔

لوں دام بخت خفتہ سے یک خواب خوش ولے

غالب یہ خوف ہے کہ کہاں سے ادا کروں

غالب کا یہ شعر اوپر بیان کردہ گھیسے کی اچھی مثال ہے۔ یہاں ”دام“ کی جگہ ”قرض“ اور ”ولے“ کی جگہ ”مگر“ کہنے میں کوئی قباحت نہ تھی۔ لیکن غالب نے غیر شعوری طور پر (یا ممکن ہے شعوری ہی طور پر) ”دام“ اور ”ولے“ کو ترجیح دی۔ غالب کے برخلاف میر کی کوئی خاص ترجیحات نہیں ہیں، لیکن اگر ان کا جھکاؤ کسی طرف ہے تو وہ غیر فارسی الفاظ کی طرف ہے، اور ایسے الفاظ کی طرف جن کو ادا کرنا شعر کے ماحول میں آسان ہو۔

اب معنی کے پہلوؤں پر توجہ دیں۔ میر کے بہت سے شعروں کی طرح مخاطب کا ابہام یہاں بھی ہے۔ اس شعر کا مخاطب متکلم خود ہو سکتا ہے، یا کوئی دوست، غم گسار بھی ہو سکتا ہے۔ دونوں صورتوں میں متکلم خارجی دنیا سے پوری طرح باخبر نہیں۔ ”کہتے ہیں“ میں لاعلمی، اور لاعلمی کا باعث خانہ قید ہونا، دونوں باتوں کا کنا یہ ہے۔ یا اگر متکلم خانہ قید نہیں ہے تو پھر کسی اور باعث (مثلاً بیماری اور نقاہت) کی وجہ سے باہر نکلنے سے مجبور ہے۔ شعر میں بہر حال ایک تمنائیت (Wistfulness) ضرور ہے، کہ اس وقت باہر کیا اچھا منظر ہوگا کاش ہم بھی باہر نکل کر اس کا لطف اٹھا سکتے۔ یا اگر ایسا نہیں ہے، اور متکلم باہر نکلنے پر آزاد ہے، تو پھر اس کی مصیبت اور سادگی اور مناظر فطرت سے اس کے شغف، اور تھوڑی سی خوشی کو بہت سمجھنے کا انداز دلچسپ ہیں۔ ہلکی ہلکی پھوار پڑتا ہوا تازہ پھول چوں سے رنگین موسم اس کے نزدیک مسرت انگیزی کا بہترین ذریعہ ہے، کیونکہ وہ انتہائی شوق اور ولولے کے ساتھ اس کا ذکر کرتا ہے۔

صائب کا ایک مطلع ممکن ہے میر کا محرک ہوا ہو۔

آمد بہار و خلق بہ گلزار می روند

دیوانگاں بہ دامن کہسار می روند

(بہار آئی اور لوگ گلشن کو جا رہے ہیں۔ جو

دیوانے ہیں وہ دامن کہسار کا رخ کر

رہے ہیں۔)

صائب کے یہاں ”خلق“ (عام لوگ) اور ”دیوانگاں“ کا تضاد و تقابل خوب ہے۔ لیکن ان

کے یہاں بہار کی منظر نگاری میں وہ ابہاج نہیں ہے جو میر کے شعر میں ہے۔ اور میر کے یہاں برسات اور بہار کا بے لپک جھپک مزا لینے کا وہ انداز نہیں جو نظیر کے یہاں ہے۔

ہیں اس ہوا میں کیا کیا برسات کی بہاریں

ہزوں کی لہلہاوت باغات کی بہاریں

بوندوں کی جھجھاہٹ قطرات کی بہاریں

ہر بات کے تماشے ہر گھات کی بہاریں

کیا کیا مچی ہیں یاروں برسات کی بہاریں

یہ رت وہ ہے کہ جس میں خرد و کبیر خوش ہیں

ادنیٰ غریب مفلس شاہ و وزیر خوش ہیں

معشوق شاد و خرم عاشق اسیر خوش ہیں

جتے ہیں اب جہاں میں سب اے نظیر خوش ہیں

کیا کیا مچی ہیں یاروں برسات کی بہاریں

ظاہر ہے کہ نظیر کا متکلم بیرونی (Extrovert) اور مجلسی شخص ہے، اور وہ دنیا کو اسی (ظاہر میں) نظر سے دیکھتا ہے۔ میر کا متکلم درونی ہیں، اور اسے (Extrovert) کی افراط و تفریط سے کوئی دلچسپی نہیں، حتیٰ کہ وہ برسات اور ہوا میں بھی شدید جھڑکے اور جھکڑ کی جگہ ”کم کم“ کی بات کرتا ہے۔ ۳۶۲/۲ سے اس شعر کا موازنہ خالی از لطف نہ ہوگا۔ زیر بحث شعر میں بھی ہلکی سی حزن آلودگی ہے، لیکن جینے کی خفیف سی امنگ کے ساتھ زندگی کے حسن سے لطف اندوز ہونے کا تھوڑا سا دلولہ بھی ہے۔ ۳۶۲/۲ میں بھی دلولہ ہے، لیکن ایسا ہے اور ان حالات میں ہے کہ ڈر لگتا ہے۔ شعر زیر بحث میں بچوں کی سی مصیبت، اور بے ضرر لذات سے لطف اٹھانے کی بات ہے۔ ۳۶۲/۳ میں متکلم پر سب کچھ گزر چکا ہے، اس کا بہت کچھ کھو چکا ہے، حتیٰ کہ عقل بھی۔

۴۶۳/۲ یہاں بھی نظیر کی برسات یاد آتی ہے۔

اور جس صنم کے تن میں جوڑا ہے زعفرانی
گلزار یا گلابی یا زرد سرخ دھانی
کچھ حسن کی چڑھائی اور کچھ نئی جوانی
جمولے میں جھولتی ہیں اوپر پڑے ہے پانی
کیا کیا مچھی ہیں یاروں برسات کی بہاریں

نظیر کے یہاں سب کچھ سطح پر ہے، جب کہ میر کے یہاں (بظاہر سادگی کے باوجود) بڑے بڑے بیج ہیں۔ خاص میر کی طرح کا شعر ہے، کہ بہت آسان لگتا ہے، لیکن ذرا غور کریں تو کئی مشکلیں سامنے آتی ہیں۔ مثلاً مندرجہ ذیل محاوروں (یا شاید استعاروں) کا کیا مطلب ہے؟ (۱) ہوا سے رنگ چپکنا۔ (۲) میٹانے کے آگے ہونا۔ یا پھر اسے سے خانے کے آگے ہو (کر) لٹکانا پھیس؟ یا ”آگے“ کو یہ معنی ”سامنے“ فرض کریں؟ ”عہد“ کے معنی ”زمانہ“ قرار دیں یا ”مہم ارادہ“؟

سب سے پہلے ”رنگ چپکنا“ پر غور کرتے ہیں۔ فارسی میں ”رنگ ریختن“ کے تمام معنی ”ریختن“ کے محکوم ہیں۔ یعنی رنگ اڑنا، رنگ کا بہنا، رنگ بہانا، رنگ گرانا، وغیرہ۔ ”بہارِ نجم“ نے صائب کے متعدد شعر ”رنگ ریختن“ کی سند میں دیئے ہیں اور ہر شعر سے صاف ظاہر ہے کہ صائب کے شعروں میں ”رنگ ریختن“ کے تمام استعمالات میں ”ریختن“ اپنے اصل معنی میں ہے، محاوراتی معنی میں نہیں۔ اردو میں میر سے پہلے ”رنگ چپکنا“ نہیں ملا۔ اغلب ہے کہ میر نے ”رنگ ریختن“ کے نمونے پر وضع کیا ہو۔ دلچسپ بات یہ ہے کہ اردو میں ”رنگ چپکنا“ کے معنی ”رنگ ریختن“ کے معنی سے زیادہ استعاراتی ہو گئے۔ یعنی ”رنگ کا قطرہ قطرہ گرنا“ کے علاوہ، بعض نئے معنی، مثلاً رنگ کا چمکیلا، چمکدار، بارونق ہونا۔ رنگ کا ظاہر ہونا، بھی اردو میں پیدا ہو گئے (”مخزن المحاورات“ از چرخی لال دیوبلی) ”فرہنگِ شفق“ اور ”نور اللغات“ نے ”مخزن المحاورات“ میں درج کئے ہوئے معنی دہرا دیئے ہیں۔ ہاں، شفق نے سند کے لئے آتش کا شعر خود ڈھونڈا ہے۔ صاحب ”نور اللغات“ نے بظاہر شفق ہی کے یہاں سے آتش کا شعر بھی نقل کیا ہے۔ اب مندرجہ ذیل اشعار ملاحظہ ہوں۔

ساتی تک ایک موسم گل کی طرف بھی دیکھ
ٹپکا پڑے ہے رنگ جن میں ہوا سے آج
(میر، دیوان اول)

اس کے بدن سے رنگ ٹپکتا نہیں تو پھر
لبریز آب و رنگ ہے کیوں پیرہن تمام
(مصحفی)

مثل شفق چرخ وہ بت آئے لب بام
رنگ اثر اس نالہ شب گیر سے چپکے
(آتش)

ان اشعار میں ”رنگ چپکنا“ اردو محاورے کے مطابق استعمال ہوا ہے، اور کم و بیش وہ تمام معنی دے رہا ہے جو میں نے اوپر بیان کئے۔ فارسی میں کسی کام کی ابتدا کرنے یا بنیاد رکھنے کو بھی ”رنگ ریختن“ کہتے ہیں، لیکن یہ معنی تب پیدا ہوں گے جب کسی کام، کسی عمارت، یا کسی ادارے کا ذکر ہوگا۔ بیدل۔

دریں گلشن کہ رنگش ریختند از گفتگو بیدل
شیندن ہاست دیدن با و دیدن ہا شنیدن با
(اے بیدل، اس گلشن میں، جس کی بنا گفتگو پر
رکھی گئی، سننا برابر ہے دیکھنے کے، اور دیکھنا برابر
ہے سننے کے۔)

(”رنگ ریختن“ کو غنی نے بھی انھیں معنی میں استعمال کیا ہے۔ ملاحظہ ہوا/۳۵۵)۔ ظاہر ہے کہ یہ معنی میر کے شعر میں نہیں ہیں، لیکن ہم ان معنی کو بھی ذہن میں رکھیں تو نامناسب نہ ہوگا۔ میر کا شعر جواد پر نقل ہوا، اور زیر بحث شعر، دونوں میں ہوا سے رنگ چپکنے کا ذکر ہے۔ یہ بیکر میر کو بہت محبوب تھا، اور انھوں نے اسے جگہ جگہ بڑی قوت اور حسن کے ساتھ استعمال کیا ہے۔

لجتا ہے ہوا رنگ سراپا سے تھمارے
معلوم نہیں ہوتے ہو گلزار میں صاحب

(دیوان چہارم)

ہے ابر کی چادر شفقی جوش سے گل کے
سے خانے کے ہاں دیکھئے یہ رنگ ہوا کا

(دیوان دوم)

گل پھول فصل گل میں صد رنگ ہیں شگفتہ
میں دل زدہ ہوں اب کی رنگینی ہوا کا

(دیوان چہارم)

رنگ اور ہوا کے اس مسلسل استراج سے دو باتیں ذہن میں آتی ہیں۔ ایک تو وہی بیدل کا شعر، جو اوپر نقل ہوا، جس کی رو سے دیکھنا اور سننا ایک ہی ہیں۔ ("شنیدن" کے معنی "سو گھٹنا" بھی ہیں۔ لہذا ان معنی کی رو سے دیکھنا اور سو گھٹنا ایک ہی ہیں۔) معاً یہ خیال آتا ہے کہ میر کے شعروں میں رنگ کو دیکھنے کے ساتھ اس کو سو گھٹنے یا اس کا ذائقہ محسوس کرنے کا بھی تاثر موجود ہے۔ خاص کر شعر زیر بحث میں تو حیات کا یہ ادغام (Conflation) بالکل واضح ہے، کہ رنگ کو شراب سے تشبیہ دی ہے۔ دوسرا نکتہ یہ کہ میر کو غالباً اس بات کا احساس تھا کہ مختلف وقتوں میں روشنی مختلف طرح کی ہونے کے باعث ایک ہی چیز مختلف وقتوں میں کچھ بدلی بدلی سی معلوم ہوتی ہے۔ یعنی میر کے یہاں ہوا میں رنگ سے مراد روشنی کے مختلف کرتبوں (Effects) سے ہے۔ پھولوں کی کثرت، بادلوں کا رنگ، بادلوں کے پیچھے شفق یا سورج، ان سب کا اثر روشنی پر پڑتا ہے، اور روشنی کے اختلاف کے ساتھ اشیا بھی کچھ نہ کچھ رنگ بدلتی ہیں۔ پھر یہ بھی ہے کہ مختلف جگہوں میں روشنی مختلف طرح کی ہوتی ہے۔ مثلاً پہاڑوں پر روشنی کا رنگ میدانوں میں روشنی کے رنگ سے الگ ہوتا ہے۔ شمال میں روشنی جنوب سے مختلف ہوتی ہے۔ مصوری اور تصویر کشی میں روشنی کے کردار کی اہمیت کا احساس مغرب میں سب سے پہلے مونے (Monet) کو ہوا جو مغربی مصوری میں تاثیریت (Impressionism) کا بانی قرار دیا جاتا ہے۔ مونے ایک ہی منظر کو مختلف وقتوں میں اپنے کیونٹس پر اتارتا تھا۔ اسے بدلی ہوئی روشنی کا احساس اس قدر غیر معمولی تھا کہ ہر تصویر میں رنگ اور خدو خال کچھ بدلے ہوئے سے ہوتے تھے۔ ان کی Water Lilies (کنول کے پھول) سلسلے کی متعدد تصویریں اس بات کی گواہ ہیں۔ مونے کے بعد سے مغربی مصوری میں روشنی کی اہمیت ہمیشہ کے لئے مسلم ہو گئی۔ بعد کے مصوروں، مثلاً پال کلی (Paul Klee) نے ممالک غیر میں روشنی کی بھی "غیریت" اور

"اجنبیت" کا احساس کیا۔ اس نے لکھا ہے کہ تینوں میں روشنی مجھے ایسی شفاف اور سخت (Hard) ملی جس کا میں تصور بھی نہیں کر سکتا تھا۔ لطف یہ ہے کہ کلمے ہی کی طرح مونے کو بھی افریقہ (الجزیرہ) جا کر ہر روشنی کی (Uniqueness) یعنی بے نظیر ہونے کا احساس ہوا تھا۔

میر کو رنگوں سے خاص شغف تھا، یہ ہم پہلے بھی دیکھ چکے ہیں۔ ملاحظہ ہوا ۱۸۲/۱، ۱۸۳/۲، ۱۸۳/۳ وغیرہ۔ لہذا عجب نہیں کہ ان کو روشنی کے مختلف رنگوں اور ان کے اثر سے اشیا کی تبدیلی رنگ کا احساس بھی رہا ہو۔ لہذا "ہوا سے رنگ چکنا" سے مراد یہ ہو سکتی ہے کہ روشنی مختلف ہو گئی ہے، اور پھولوں، اور بادل کی قرمزی رنگ کے باعث ہوا میں گلابی نارنجی سرخی پھیلی ہوئی ہے۔ پھر یہ سرخی ہر چیز کو اپنے رنگ میں رنگ رہی ہے۔

یہاں پر ضروری ہے کہ "رنگ" کے بھی معنی پر غور کر لیا جائے۔ "برہان قاطع" میں رنگ کے تینتیس (۳۳) معنی درج ہیں۔ ان میں "رنگ" بمعنی (Colour) تو ہے ہی، مندرجہ ذیل معنی بھی ہیں: لطافت، زور و قوت، توانائی، روح و جاں، خوشی و خوش حالی، تندرستی۔ ظاہر ہے کہ یہ سب معنی ہمارے لئے مناسب ہیں اور میر کے شعر کی معنویت کو بڑھا رہے ہیں۔ خاص کر زور و قوت اور توانائی روح و جاں کے معنی مصرع ثانی کے لئے بہت کارآمد ہیں۔ "برہان" میں "رنگ ہوا" کے معنی "تاریکی" لکھے ہیں۔ یہ معنی مد نظر رکھیں تو ٹامس نیش (Thomas Nashe) کا مشہور زمانہ مصرع یاد آتا ہے:

Brightness falls from the air

ترجمہ:

روشنی ہوا سے گرتی جاتی ہے۔

اور لگتا ہے کہ ممکن ہے میر نے بھی نیش کی طرح کہا ہوا کہ ہوا سے اندھیرا ٹپک رہا ہے، یعنی تاریکی ہو رہا ہے، اور ہر طرف ہلکی ہلکی روشنی پھیلی ہوئی ہے۔ (فرق صرف یہ ہے کہ نیش کے یہاں روشنی ٹپکنے کا ذکر ہے، لیکن بیکر کی منطق دونوں جگہ ایک ہی ہے۔)

اب غور کرتے ہیں کہ "شراب چوانے" سے کیا مراد ہیں؟ ملحوظ رہے کہ چرنجی لال نے "رنگ چکنا" / "رنگ چونا" کا اندراج کیا ہے۔ یعنی دونوں ہی درست ہیں۔ لہذا ممکن ہے کہ میر کے ذہن میں بھی "چوانا" پہلے سے رہا ہو، اور وہ "شراب چواتے ہیں" کے بیکر کی تخلیق میں معاون رہا ہو۔ لہذا یہ معنی تو

واضح ہیں کہ شراب کا قطرہ قطرہ گرنا، جس طرح وہ تقطیر (Distillation) کے وقت گرتی ہے۔ گویا آسمان اور ہوا بہت بڑی کشید گاہ ہیں اور رنگ جس میں شراب کا اثر ہے، اس طرح قطرہ قطرہ برس رہا ہے جس طرح کشید کی جانے والی شراب قطرہ قطرہ گرتی ہے۔ رنگ میں شراب کا اثر ہم نے اس لئے فرض کیا ہے کہ اس کا چکنا شراب کی طرح کا ہے، یعنی اس میں شراب کی کیفیت بھی ہے۔ اور جب شراب کی کیفیت ہوا میں ہر طرف ہوگی (رنگ چکنا کے معنی ذہن میں رکھیں جو اوپر بیان ہوئے) تو اس ہوا کو سونگھ کر (پھر وہی حیات کا ادغام) ہی نشہ ہو جائے گا۔ ممکن ہے غالب کو مضمون یہیں سے ملا ہو۔

ہے ہوا میں شراب کی تاثیر

بادہ نوشی ہے باد پیائی

لیکن ”چوانے“ کا لفظ پیاسے کے منہ میں پانی (یا شراب) چکانے/چوانے کی بھی طرف ذہن منتقل کرتا ہے۔ لہذا ایک معنی یہ بھی ہوئے کہ زمین پیاسی تھی اور آسمان سے رنگ کی صورت قطرہ قطرہ شراب اس کے لئے ٹپک رہی ہے۔ یعنی چلپلاتی گرمی کے بعد جس طرح بوند باندی شروع ہوتی ہے، اسی طرح آسمان والے رنگ/شراب چوارہ ہے ہیں۔ یا پھر جس طرح پیاس سے بے حال شخص کو بیک وقت ہی پورا قدرج نہیں دے دیتے، بلکہ آہستہ آہستہ پانی/شراب چواتے ہیں، اس طرح ہوا سے آہستہ آہستہ رنگ ٹپک رہا ہے۔ یعنی روشنی کے اثر سے ہر چیز آہستہ آہستہ رنگین ہوئی جا رہی ہے۔ ایک امکان یہ بھی ہے کہ بعض جگہ یہ بھی دستور تھا کہ پینے کے پہلے تھوڑی سی شراب زمین پر چکا دیا کرتے تھے، یا چھلکا دیا کرتے تھے۔ ریاض خیر آبادی ج

میرے حصے کی چھلک جاتی ہے پینے سے

لہذا شراب چوانے کا ایک مطلب یہ بھی ہو سکتا ہے کہ جس طرح شراب نوشی کے وقت آزادی سے شراب کے چند قطرے چکائے یا چھلکائے جاتے ہیں، اسی طرح بے تکلف، بے عجا، ہوا سے رنگ ٹپک رہا ہے۔ مصرع ثانی میں ”عہد بادہ گساراں“ کے دونوں معنی مناسب ہیں۔ (۱) اس وقت بادہ گساروں کا راج ہے۔ (۲) بادہ گساروں نے یہ بیان کیا ہے۔ لیکن ”آگے ہو...“ میں اور بھی معنی خیز ابہام ہے۔ چرخی لال دہلوی نے ”آگے ہونا“ کے معنی لکھے ہیں ”خم شہوک کے مقابل ہونا“۔ لہذا معنی یہ ہوئے کہ چونکہ ہر طرف شراب کی تاثیر پھیلی ہوئی ہے، اس لئے بادہ گساروں کا عہد ہے کہ اپنے اپنے

گھروں سے نکلیں گے اور سے خانے کے مقابل ہوں گے۔ اب تک تو شراب نوش کو سے خانے کا محتاج رہنا پڑتا تھا، لیکن اس وقت ہوا میں شراب ہی شراب ہے۔ اب ہمیں سے خانے کا محکوم و محتاج ہونے کی ضرورت نہیں۔ اب تو ضرورت ہے کہ سے خانے کی فوقیت کو ختم کر دیا جائے، اس سے برسر جنگ آیا جائے۔ ان معنی کی رو سے ”نکلو“ بمعنی ”نکل کھڑے ہو، خروج کرو“ ہوگا۔ لہذا مصرعے کی تشریوں ہوئی: ”یہ بادہ گساروں کا عہد ہے کہ نکلو اور سے خانے کے آگے ہو۔“

اگر ”عہد بادہ گساراں“ سے بادہ گساروں کی حکومت، ان کی بادشاہی مراد لی جائے تو مصرعے کا مفہوم یہ ہوا کہ اب تو بادہ گساروں کا ہی راج ہے، اب انھیں سے خانے کی ضرورت نہیں۔ آؤ سے خانے کے آگے نکلو، میخانے کو نظر انداز کرتے ہوئے بڑھ جاؤ۔ اس اعتبار سے ”آگے ہو سے خانے کے نکلو“ کے معنی ہوئے ”سے خانے سے آگے بڑھ جاؤ، اس کو پیچھے چھوڑ دو“ یا ”میخانے سے آگے بڑھ کر نکلو، اس سے سبقت لے جاؤ۔“

معنی تبسم نے ”رنگ کا ہوا سے چکنا“ کو روشنی کا رنگ بدل جانے کے معنی میں استعمال کیا ہے۔ ان کا شعر میر سے استفادے کا اچھا نمونہ ہے۔

اپنے لبو کے فغے کی تاثیر ہے کیا

رنگ ہوا سے چکے گا تو دیکھیں گے

آخری بات یہ کہ یہ شعر کیفیت، مضمون آفرینی اور معنی آفرینی کے تمام تقاضے پورے کرتا ہے۔ روانی اس پر مستزاد۔ یہ بھی ممکن ہے کہ مطلع اور یہ شعر باہم دگر مر بوط ہوں۔ اس سلسلے میں تھوڑی سی بحث ۳۳۹ میں ملاحظہ ہو۔ لا جواب شعر ہے۔ دیوان چہارم ہی میں میر نے اس مضمون پر ایک بار اور طبع آزمائی کی ہے، اور حق یہ ہے کہ اچھا شعر نکالا ہے۔

کہ صوفی چل سے خانے میں لطف نہیں اب مسجد میں

ابر ہے باراں باؤ ہے ترک رنگ بدن میں جھکا ہے

یہاں معنی کی وہ کثرت نہیں جو زیر بحث شعر میں ہے، لیکن مصرع ثانی کے پیکر خوب ہیں۔

آصف نعیم نے ہند ایرانی فارسی گو یوں کا انتخاب گنجینہ کے نام سے شائع کیا ہے۔ اس انتخاب

میں ان شعرا کا کلام ہے جن کا دیوان هنوز مطبع نہیں ہوا۔ ”گنجینہ“ میں میرزا رضی دانش کا حسب ذیل شعر

نظر سے گذرا۔ ممکن ہے میر نے بھی دیکھا ہو۔

در دشت ابر رنگ شبتان لالہ رینت
نقش و نگار خانہ تماشا چہ می کنی
(دشت میں ابر نے لالے کے شبتان کی
بنیاد رکھ دی [یا ابر نے شبتان لالہ کے
رنگ پکائے ہیں]۔ ایسے میں تم گھر کے
نقش و نگار کا تماشا کیا کر رہے ہو؟)

ظیل الرحمن نے بلوی نے مجھ سے بیان کیا کہ ”چانا“ کے ایک معنی ”کشید کرنا“ ہیں۔ یعنی ہوا
سے رنگ یوں پک رہا ہے جیسے قطرہ قطرہ شراب کشید کی جاتی ہے۔ یہ معنی مزید لطف پیدا کرتے ہیں۔ لفظ
کی تلاش ہو تو ایسی ہونہ کہ جوش صاحب کی طرح کا خازن لفظستان۔
”چانا“ بمعنی ”کشید کرنا“ ”آصفیہ“ میں ہے نہ ”نور“ میں۔ شیکسپیر اور پائیس میں یہ البتہ
درج ہے۔

۳۶۳/۳ اس شعر میں ”بھی“ بمعنی (Even) یا (Also) نہیں، بلکہ زور کلام کے لئے ہے۔ یہ اردو کا
روزمرہ ہے۔ میر نے اسے کئی جگہ برتا ہے، مثلاً۔

بلبل کو مویا پایا کل پھولوں کی دکان پر
اس مرغ کے بھی جی میں کیا شوق چمن کا تھا

(دیوان دوم)

ہمارے منہ پہ طفل اشک دوڑا
کیا ہے اس بھی لڑکے نے بڑا دل

(دیوان سوم)

اس شعر میں مزید لطف یہ ہے کہ یہاں ”بھی“ اپنے اصل معنی میں بھی درست ہے۔ یعنی یہ صفت صرف
بادشاہوں کے میدان داروں (سپاہیوں) کی نہیں، بلکہ عشق کے میدان داروں کی بھی ہے، کہ وہ مرنے کا

حراج رکھتے ہیں۔ ”میدان دار“ دلچسپ لفظ ہے، لیکن نہ یہ برکاتی صاحب کی فرہنگ میں ہے، نہ
”آصفیہ“ میں نہ پائیس میں۔ صاحب ”تور اللغات“ نے یہ ستم کیا ہے کہ صرف ”میدان داری کرنا“ درج
کیا ہے، بمعنی ”لڑنا جھگڑنا“۔ اور لکھا ہے کہ یہ عورتوں کا محاورہ ہے ایسی باتوں سے ہی اندازہ ہوتا ہے کہ
ہمارے لغت نگاروں نے پوری کوشش تو کی، لیکن ان کا طریق کار علمی اور سائنسی نہ تھا، اس لئے ان سے
ایسی فروگزاشتیں سرزد ہوئیں۔

”مرنے کا وصف“ بھی نہایت بدیع فقرہ ہے۔ گویا فیاضی، بہادری، خوش مزاجی، کی طرح
مرنا بھی ایک وصف ہے۔ یعنی مرنا مجبوری یا جبر و اکراہ کا کام نہیں، بلکہ ایک زیور ہے، ایک خوبی ہے، جو
بعض میں ہوتی ہے اور بعض میں نہیں ہوتی۔ اس کے بعد موت کو ”مصیبت اٹھانے سے تعبیر کرنا، اور اسے
کار گزاراں بنانا وہی سبک بیانی ہے جو میر کا مخصوص انداز ہے۔ گویا مر جانا بھی دنیا کے مصیبت ناک
کاموں کو پورا کرنے جیسی کارگزاری ہے، اس میں کوئی دنیا سے الگ صفت نہیں۔ یہ ہم آپ ہی جیسوں
میں سے کچھ لوگ ہیں جو اسے کر ڈالتے ہیں۔ اسلوب تو ایسا راداروی کا، اور الفاظ میں ایسی گونج کہ
”میدان داروں“ سے لے کر ”کار گزاراں“ تک نقاروں کی دھمک (Roll of Drums) کا احساس
ہوتا ہے یعنی مضمون سے ڈرامائیت اور لفاظی (Overstatement) تو بالکل خارج کر دیئے، لیکن آہنگ
ایسا رکھا کہ عشق کے میدان داروں کے لئے اس سے بہتر توصیف نامہ ممکن نہیں۔

۳۶۳/۴ اس مضمون کی بنیاد شیخ علی حزیں پر ہے۔

پاس ناموس ہنر مندی فرہادم بود
در رہ عشق اگر دست بہ کارے نہ زدم
(اگر میں نے رہ عشق میں کسی کام کو ہاتھ
نہ لگایا تو اس کی وجہ یہ ہے کہ مجھے فرہادی
ہنر مندی کی عزت کا لحاظ تھا۔)

حزیں کے شعر میں ”ہنر مندی“ کا لفظ فرہاد اور ”دست بہ کارے زدن“ (کسی کام کو ہاتھ لگانا/ ہاتھ مارنا)
سے بغایت مناسبت رکھتا ہے۔ اور مضمون میں اول ہونے کا شرف اس پر مستزاد ہے۔ اس چراغ کے

آگے چراغ جلنا مشکل تھا۔ میر نے سب سے پہلے اپنے دیوان فارسی میں کوشش کی۔

برائے خاطر مجنوں و کوہکن زہار

ہر کوہ و دشت نہ بردیم دست برکارے

(مجنوں اور کوہکن کا لحاظ کرتے ہوئے ہم

نے کوہ و دشت میں کسی کام میں ہاتھ نہ

ڈالا۔)

ظاہر ہے کہ ہمارا زیر بحث شعر میر کے فارسی شعر کا تقریباً ترجمہ ہے۔ جیسا کہ ہم پہلے بھی دیکھ چکے ہیں، فارسی میں میر کی لیاقت بہت عمدہ تھی، لیکن ان کی فارسی نظم و نثر (نظم، نثر سے زیادہ) اس چستی اور بر جستگی اور زبان پر اس حاکمانہ تسلط سے عاری ہے جو (مثلاً) سودا کی فارسی نظم میں ہے، گیان چند سے قاضی عبدالودود صاحب نے ایک بار کہا تھا کہ سودا جاہل آدمی تھا، اس کی بات مستند نہیں۔ ہاں میر کا کوئی قول ہو تو لاؤ۔ لہذا اس میں تو کوئی شک نہیں کہ میر کی لیاقت علمی سودا سے زیادہ تھی۔ لیکن فارسی نظم لکھنے سے جو مناسبت سودا کو تھی وہ میر کو نہ تھی۔ یہاں بھی میر کا فارسی شعر جو ادب پر نقل ہوا، ہر طرح بظاہر درست ہونے کے باوجود زور سے محروم ہے۔ ایک وجہ اس کی یہ ہے کہ مضمون ضعیف ہے۔ حزیں نے راہ عشق میں کوئی کام نہ کرنے کی بات کہہ کر بات بھالی ہے، کیونکہ راہ میں کام کرنا یا کام ہونا غیر مناسب نہیں۔ میر نے کوہکن اور مجنوں/دشت و کوہ کا التزام رکھنے کی خاطر مناسبت کو نظر انداز کیا۔ یا انھیں اس بات کا خیال نہ رہا کہ دشت و کوہ میں کسی کام کے کرنے کا محل ہے ہی نہیں لہذا یہ کہنا بے گئی سی بات ہے کہ میں نے مجنوں اور کوہکن کی خاطر دشت و کوہ میں کوئی کام نہ کیا۔ اردو کا شعر (یعنی شعر زیر بحث) میر کے فارسی شعر اور حزیں کے بھی شعر سے بہت بہتر ہے، کیونکہ اس میں کام کا کوئی ذکر نہیں۔ بلکہ کمال بلاغت سے کام لیتے ہوئے صرف یہ کہا ہے کہ ہم کو عزت والوں کا بہت لحاظ ہے، اس لئے ہم دشت و کوہ میں گئے ہی نہیں۔ میر نے ایک بار اور اس مضمون کو کہا، لیکن وہاں پھر ابہام کا سرا ہاتھ سے چھوٹ گیا۔

دشت و کوہ میں میر پھر دم لیکن ایک ادب کے ساتھ

کوہکن و مجنوں بھی تھے اس ناپے میں دیوانے دو

(دیوان سوم)

دیوان چہارم ہی میں ایک جگہ میر نے فرہاد اور مجنوں کو طنز کا ہدف بنا کر اچھا شعر کہا ہے، لیکن شعر زیر بحث سی و معنویت وہاں بھی نہیں۔

نسبت کیا ان لوگوں سے ہم کو شہری ہیں دیوانے ہم

ہے فرہاد اک آدم کوہی مجنوں اک صحرائی ہے

شعر زیر بحث میں دونوں معنی آگئے ہیں۔ ایک معنی تو یہ کہ ہم نے شہر میں دیوانگی اس لئے اختیار کی کہ اگر ہم دشت و کوہ میں گئے تو کوہکن اور قیس کی دیوانگی کا بھرم کھل جائے گا اور ان کی عزت خاک میں مل جائے گی۔ ہم نہیں چاہتے کہ ان کی اہانت ہو، ورنہ ہماری دیوانگی ان سے بدرجہا بلند/بہتر ہے۔ دوسرے معنی یہ کہ جب دشت میں مجنوں اور کوہ میں فرہاد جیسے باعزت لوگ پہلے سے موجود ہیں تو ہمارا وہاں جانا حفظ مراتب کے خلاف ہے۔ دونوں صورتوں میں یہ طنز یہ تناؤ خوب ہے کہ عام دنیا والے تو قیس و فرہاد کو آوارہ خانماں برداد اور بے آبرو دیوانہ سمجھتے ہیں۔ لیکن عشق کی دنیا میں یہی لوگ عزت والے ہیں۔ سید محمد خاں رعد نے دونوں معنی کو الگ الگ نظم کر کے میر کے شعر کی گویا تشریح کر دی ہے۔

مجنوں کا ستانا ہمیں منظور نہیں ہے

او دشت دل قصد بیاباں نہ کریں گے

قیس و فرہاد کے قبضے میں ہیں کوہ و صحرا

ہم کہ ہر جوش جنوں خاک اڑاتے جاتے

دونوں شعر صاف ہیں، لیکن میر کا سا طعنا اور ابہام کہاں؟

۳۶۴

کب وعدے کی رات وہ آئی جو آپس میں نہ لڑائی ہوئی
آخر اس ادبائش نے مارا رہتی نہیں ہے آئی ہوئی

دود دل سوزان محبت محو ہو تو عرش پہ ہو
یعنی دور بچھے گی جا کر عشق کی آگ لگائی ہوئی

چتون کے انداز سے ظالم ترک محبت پیدا ہے
اہل نظر سے چھپتی نہیں ہے آنکھ سو کی چھپائی ہوئی

شیشہ ان نے گلے میں ڈلوا شہر میں سب تشہیر کیا
ہائے سیر و عاشق کی عالم میں کیا رسوائی ہوئی

دیکھ کے دست و پاے نگاریں چپکے سے رہ جاویں نہ کیوں
منہ بولے ہے یار و گویا مہندی اس کی رچائی ہوئی

میر کا حال نہ پوچھو کچھ تم کہہ نہ رہاٹ سے بھری میں
رقص کنائے ہزار تک آئے عالم میں رسوائی ہوئی

۳۶۴/۱ معشوق کا جنگجو اور قاتل ہونا عام مضامین ہیں۔ جنگ جوئی کے مضمون کی تجریدی معراج

غالب کے شعر میں ہے۔

اس سادہ پہ کون نہ مرجائے اے خدا
لڑتے ہیں اور ہاتھ میں تلوار بھی نہیں

مصرع اولیٰ میں ”مرجائے“ کا لطف مستزاد ہے۔ معشوق کے قاتل عالم ہونے کے مضمون کی ایک انتہا
مومن کے یہاں ہے۔

کیا تم نے قتل جہاں اک نظر میں
کسی نے نہ دیکھا تماشا کسی کا

اور دوسری انتہا فارسی کے اس شعر میں جس کے بارے میں مشہور ہے کہ محمد الملک امیر خاں انجام نے قتل
عام دہلی کے دوران نادر شاہ کے آگے پڑھا تھا۔

کسے نہ ماند کہ اور بہ تیغ ناز کشی
مگر کہ زندہ کنی خلق را و باز کشی
(اب کوئی باقی نہ رہا جسے تم تیغ ناز سے قتل
کرو۔ بس یہی ہے کہ خلق اللہ کو زندہ کرو
اور پھر سے قتل کرو۔)

زیر بحث مظلے میں میر نے مندرجہ بالا اشعار سے ہٹ کر معاملہ بندی کا رنگ اختیار کیا ہے۔
پھر اس سے بڑھ کر یہ کہ یہاں میر کا وہ مخصوص طرز کار فرما ہے کہ عاشق اور معشوق انفرادی طور پر روزمرہ کی
دنیا پر مبنی کسی افسانے کے کردار معلوم ہوتے ہیں۔ عشق کی کیفیات و معاملات میں مبالغہ تو ویسا ہی رہتا ہے
جیسا کہ ہماری کلاسیکی شاعری کا خاصہ ہے، لیکن میر کوئی نہ کوئی تفصیل ایسی رکھ دیتے ہیں جس کی وجہ سے
معاملہ، روزمرہ زندگی کے قریب آ جاتا ہے۔ چنانچہ یہاں بھی معشوق کی جنگ جوئی کوئی عینی یا مفروضہ
(Idealized) عمل نہیں، بلکہ اس کی بد مزاجی اور طبیعت کے سفلہ پن کا اظہار ہے۔ پھر اس پر سو میاقتی
مبالغہ غالب آ جاتا ہے اور ہم معشوق کے ساتھ ہر رات کی لڑائی کو عاشق کی موت پر منتج ہوتے دیکھتے ہیں۔
پہلے مصرعے میں کسی چڑچڑے، بد مزاج، جھگڑا لوشخص کا بیان ہے۔ اس کو سن یا پڑھ کر ہمیں توقع ہوتی ہے
کہ اگلے مصرعے میں تعلقات کے منقطع ہونے، یا خراب ہو جانے کا ذکر ہوگا۔ لیکن مصرع ثانی سامنے آتا

ہے تو معلوم ہوتا ہے کہ وہ بظاہر بے ضرر، جھگڑا لٹھکس تو قتل ہی کر بیٹھا۔ اس تضاد، اور غیر متوقع انجام پر ہمیں جذباتی دھکا (Shock) محسوس ہوتا ہے۔ ایک لمحے کے لئے ہم یہ بھی سوچنے پر مجبور ہو جاتے ہیں کہ مکالمہ کس شخص باتیں تو نہیں بنا رہا ہے؟ یا کہیں ایسا تو نہیں کہ وہ سنجیدہ نہیں ہے، بلکہ ہمیں یہ قیافہ بنا رہا ہے؟ ان تضادات، اور شعر کے لہجے میں کئی رنگوں کے باعث لطیف طنز یہ تناؤ پیدا ہوتا ہے۔

مصرع ثانی میں ”آئی“ بمعنی ”موت“ کی رعایت تو دلچسپ ہے ہی، لیکن معشوق کے کردار کا نچوڑ لفظ ”اوباش“ میں ہے، جو نہ صرف یہ کہ کثیر المعنی ہے، بلکہ میر نے اسے معشوق، یا معشوق صفت لوگوں کے لئے بار بار استعمال کیا ہے۔

گھوڑوں میں بہت ہم تو پریشاں سے پھرے ہیں
اوباش کو روز لگا دیں گے لٹکانے

(دیوان اول)

بھیڑیں ٹلیں اس ابرو سے تھمارے گالے
لاکھوں میں اس اوباش نے تم کو چٹائی

(دیوان دوم)

ہم جو گئے سرمست محبت اس اوباش کے کوچے میں
کھائیں کھڑی تم کواریں اس کی زخمی نیشے میں چور ہوئے

(دیوان چہارم)

صحبت میں اس کی کیونکہ رہے مرد آدمی
وہ شوخ و شنگ و بے تہ و اوباش و بد معاشر

(دیوان پنجم)

اوباشوں ہی کے گھر تجھے پانے لگے ہیں روز
مارا پڑے گا کوئی طلب گار آج کل

(دیوان اول)

”اوباش“ کے معنی ہیں ”بچ لوگوں کی صحبت میں بیٹھنے والا“، ”بد کردار“، ”آوارہ مزاج“۔ فرہنگ

جہانگیری میں ”اوباشتن“ کے معنی ”بھرتا“ اور ”گرتا“ دونوں درج ہیں ممکن ہے ”اوباش“ کے مندرجہ بالا معنی اسی ”اوباشتن“ سے مستخرج ہوں۔ لیکن علی حسن خاں سلیم نے لکھا ہے کہ ”اوباشتن“، ”اوباریدن“، دونوں ایک ہیں، بمعنی ”بے چارے گھونٹ جانا“ اور ”اوباش“ / ”اوبار“ اس کا حاصل مصدر ہے۔ ”اوباشتن“ اور ”اوباریدن“ کا ایک ہی ہونا قرین قیاس نہیں معلوم ہوتا۔ سلیم نے جتنی اسانید لکھی ہیں وہ سب ”اوبار“ کی ہیں۔ لہذا ممکن ہے ”اوباشتن“ بمعنی ”گھونٹ جانا“ اور ”اوباشتن“ بمعنی ”بھرتا“ ایک ہی ہوں، اور ”اوباش“ سے مراد ہو وہ شخص جو ہر چیز اپنے اندر بھر لیتا ہو، یعنی جسے اچھے برے، حرام حلال کی تیز نہ ہو۔ ”غیاث“ میں الہیاتی بات لکھی ہے کہ ”اوباش“ دراصل جمع ہے ”بوش“ کی، لیکن یہ قاری میں واحد استعمال ہوتا ہے۔ ”غیاث“ نے یہ بھی کہا ہے کہ یہ لفظ عرف عام میں ”مرد بے پاک و رند“ کے معنی میں آتا ہے۔ (میر کے اشعار کی روشنی میں ان معنی کی تصدیق ہوتی ہے۔) لہذا لفظ ”اوباش“ کئی طرح کے دلچسپ انسلالات کا حامل ہے۔ ایک طرف تو وہ معشوق صفت، آن بان والا شخص ہے، ایک طرف وہ بے باک اور بد مزاج اور جنگجو ہے۔ پھر وہی شخص سفلہ لوگوں کی صحبت میں بیٹھنے والا، جھگڑا لٹھک اور غیر ذمہ دار انسان ہے۔ دوسری طرف وہ بد کردار، آوارہ مزاج، لیکن بہادر اور طرح دار بھی ہے۔ ”زقان گو“ جو قاری کا ایک بہت قدیم لغت ہے، اس میں ”بوش“ کے معنی ”کردار“ لکھے ہیں لیکن جیسا کہ ڈاکٹر نذیر احمد نے حاشیے میں صراحت کی ہے، دوسرے لغات، مثلاً ”موید الفہم“ میں یہ ”غوغا، جماعت کثیر“ کے معنی میں آیا ہے۔ لہذا ”اوباش“ وہ لوگ ہوئے جو شور و غل کرنے والے اور کثیر تعداد میں گھومتے پھرتے تھے چونکہ ”کردار“ والوں کے ساتھ بھی حاضر باشوں اور خدم و حشم کے گروہ ہوتے ہیں، اس لئے ممکن ہے ”کردار“ سے ترقی کر کے ”بوش“ کے معنی ”غوغا“ اور ”جماعت کثیر“ ہو گئے ہوں۔ لیکن اگر ”کردار“ کے معنی ذہن میں رکھے جائیں تو کہا جاسکتا ہے کہ ”اوباش“ اتنے گئے گزرے لوگ نہ ہوں گے جتنا ہم لوگ سمجھتے ہیں۔

مضمون خاصا میز ہے، لیکن میر نے اس صفائی سے باندھ دیا ہے کہ پتہ ہی نہیں چلا کہ یہ کام کس قدر مشکل تھا۔ مثلاً اس مضمون کو شاہ نصیر کے یہاں دیکھئے، کس قدر کمزور معلوم ہوتا ہے۔

وصل کی رات ہم نشیں کیونکہ کئی نہ پوچھ کچھ
برسر صلیح میں رہا جس پہ بھی وہ لڑا کیا

خیر، شاہ نصیر نے مضمون نظم تو کر دیا۔ بعد والوں کے یہاں مجھے اس کا سراغ نہ ملا۔

۳۶۳/۲ بہت نازک اور شورا انگیز شعر ہے۔ نازک میں نے اس لئے کہا کہ اس میں بعض باریکیاں مضمون کی ہیں جو فوراً نظر نہیں آتیں۔ پہلی بات تو یہ کہ عام طور پر آہ یا فریاد و فغاں کے عرش پر جانے یا عرش تک پہنچنے کا مضمون نظم ہوتا ہے۔ یہ مضمون آج بھی موجود ہے، چنانچہ ظفر علی خاں کی مشہور مناجات کا مطلع ہے۔

آہ جاتی ہے فلک پر رحم لانے کے لئے

بادلوں کو جاؤ دے دوراہ جانے کے لئے

جنگن ہاتھ آزاد نے میر کے شعر زیر بحث سے براہ راست استفادہ کرتے ہوئے کہا ہے۔

جوانی تھی سبز خاک سے جو چڑھی تھی نہ عرش پر

مجھے کیا خبر کہ کہاں تھے وہ نوا ابھی تو تھی نہیں

اس بات سے قطع نظر کہ ظفر علی خاں کے دونوں مصرعے (خاص کر مصرع ثانی) بہت سست ہیں اور آزاد کا مصرع اولیٰ اس ڈرامائیت سے عاری ہے جو میر کے مصرعے میں ہے، دونوں اشعار کے آپہنگ میں کوئی شکوکہ نہیں، اور نہ اس دباؤ کی کیفیت ہے جس کی ضرورت مضمون کو تھی۔ (آزاد کے مصرع ثانی میں ”چڑھی“ کا لفظ نامناسب ہے۔ ”گئی“ اس سے بہت بہتر تھا۔) میر کے شعر میں عجب وجد اور سرور کا عالم ہے، اور مضمون روایتی قسم کی آہ یا فریاد کے بجائے محبت کی آگ میں جلتے ہوئے دل کے دھوئیں کا ہے۔

دوسری باریکی یہ کہ دھوئیں کا عرش پر چو ہونا (= مٹ جانا) بہت مناسب پیکر ہے، کیونکہ دھواں اوپر اٹھتا ہے اور آہستہ آہستہ فضا کی بلندی میں تحلیل ہو جاتا ہے۔ تیسری نزاکت میر کے یہاں لفظ ”نحو“ میں ہے۔ دودھوزان محبت کا عرش پر چو ہو جانا یہ معنی رکھتا ہے کہ وہ عرش کا حصہ بن جائے گا۔ لہذا اس کا مجھ جانا (جیسا کہ مصرع ثانی میں ہے) دراصل اسے حیات ابدی عطا کر دے گا۔ ”نحو ہو جانا“ کے معنی ”مٹ جانا“ کے علاوہ کسی چیز کے اندر گم ہو جانا یا جذب ہو جانا بھی آئے ہیں غالب۔

گلہ ہے شوق کو دل میں بھی تنگی جا کا

گہر میں نحو ہوا اضطراب دریا کا

فاروقی میں ”نحو“ کے معنی ”شیفتہ“ اور ”فریفتہ“ بھی ہیں۔ اس اعتبار سے یہ ”محبت“ اور ”عشق“ کے ضمیمے کا لفظ ہے۔

اب مصرع ثانی پر آئیے ”دودھوزان محبت“ کے دو معنی ہیں۔ (۱) محبت میں جلتے ہوئے دل کا دھواں۔ (اور یہی معنی فوری طور پر ذہن میں آتے بھی ہیں۔) (۲) محبت کے جلتے ہوئے دل کا دھواں۔ (ان معنی کے اعتبار سے خود محبت کا دل آتش عشق سے روشن ہے۔ یعنی محبت اوروں کے دل میں تو آگ لگاتی ہی ہے، خود اس کا دل بھی سوز عشق سے روشن ہے۔) ”دور جا کر بجھے گی“ میں میر کی مخصوص کم بیانی Understatement ہے، کہ جس چیز کا اثر عرش پر جا کر بجھے، (= دھواں) خود اس کو (یعنی آگ کو) دور جا کر بجھنے والی بتایا ہے۔ گویا عشق کی مملکت میں عرش محض ایک دور مقام ہے، منتہائے کمال نہیں۔

مزید نکتہ یہ ہے کہ دودھوزان محبت جب عرش پر جا کر چو ہوگا تو عشق کی آگ بھی بجھ جائے گی۔ بظاہر یہ بات بے ربط معلوم ہوتی ہے، کہ دھوئیں کے نحو ہو جانے سے آگ کیوں کر بجھ جائے گی؟ اس کا جواب یہ ہے کہ مصرع ثانی دراصل مصرع اولیٰ سے نکالا ہوا نتیجہ ہے، یعنی شعر میں منطقی استنباط ہے، جب عشق کی آگ کا دھواں عرش پر چو ہوتا ہے تو خود آگ تو اور بھی دور جا کر (یعنی دیر میں یا لمبا فاصلہ طے کرنے کے بعد) سرد ہوگی۔ خوب شعر ہے۔ پیکر بدل کر میر نے دیوان بیگم میں بھی خوب کہا ہے۔

خاک ہوئی تھی سرکشی اپنی جوں کی توں اپنی طبیعت میں

میر عجب کیا ہے اس کا تا گروں جو یہ گرد کھینچے

۳۶۳/۳ آل احمد سرور نے لکھا ہے کہ ایک دن فانی کے سامنے کسی نے ان کے مندرجہ ذیل شعر کی تعریف کی۔

آنسو تھے سو خشک ہوئے جی ہے کہ اٹھا آتا ہے

دل پہ گھٹا سی چھائی ہے کھلتی ہے نہ برستی ہے

فانی نے جواب دیا کہ ”برستی“ کا قافیہ یگانہ نے جس طرح باندھ دیا ہے اس کا جواب مجھ سے نہ ہو سکا۔ پھر انھوں نے یگانہ کا شعر پڑھا۔

چتونوں سے ملتا ہے کچھ سراغ باطن کا
چال سے تو کافر پر ساوگی برسی ہے

حق یہ ہے کہ کیفیت کے لحاظ سے فانی کا شعر بہت بہتر ہے۔ یگانہ کے یہاں طبعی ہے، لیکن تھوڑا
تکلف بھی ہے۔ پھر، یگانہ کے مصرع اولیٰ کا پیکر براہ راست میر سے ماخوذ بھی ہے۔ بنیادی بات بہر
حال یہ ہے کہ فانی اور یگانہ دونوں کے اشعار اپنے حسن کے باوجود معنی کے لحاظ سے اکہرے ہیں،
جب کہ میر کے شعر میں معاملے کا پہلو بھی ہے اور مضمون کی وجہیگی بھی۔ رعایت اس پر مزید لطف پیدا
کر رہی ہے۔

میر کے شعر میں مضمون یہ ہے کہ معشوق کبھی کبھی عاشق پر نگاہ ڈال کر اس کو خوش کر دیا کرتا تھا۔
اس میں کوئی لگاؤ نہیں تھا، بلکہ صرف مروت تھی۔ معشوق نے اب وہ مروت بھی ترک کر دی ہے، لیکن وہ
اس ترک مروت کا صاف صاف اعلان نہیں کرنا چاہتا۔ اب جو عاشق کا سامنا ہوتا ہے، تو معشوق آنکھ
چراہیتا ہے، یا کسی لطیف انداز سے آنکھ پھیر لیتا ہے۔ لیکن اس کی چتونوں سے اس کے دل کا حال ظاہر
ہو جاتا ہے، کیونکہ اس کے آنکھ چرانے میں لگاوت اور تعلق قلبی کا انداز نہیں۔

شب تم جو بزم غیر میں آنکھیں چرا گئے
کھوئے گئے ہم ایسے کہ اغیار پا گئے

(مومن)

”آنکھ چھپانا“ کے معنی میں ”رخ پھیرنا، مائلنا“ یا ”پرانی ملاقات کو نظر انداز کرنا۔“ (”مخزن الحادرات“)
”آنکھ چھپانا“ کو یہاں لغوی معنی میں بھی فرض کر سکتے ہیں۔ اس طرح ”چھپائی ہوئی آنکھ کا نہ چھپنا“
استعارہ معکوس کا حکم رکھتا ہے۔ ”اہل نظر“ اور ”آنکھ“، ”چھپانا“، ”پیدا“ میں مناسبت ظاہر ہے۔ عاشق کو
”اہل نظر“ کہنا رعایت اور مناسبت دونوں کے لحاظ سے بہت عمدہ ہیں۔

میر کے شعر کا لہجہ بھی غیر معمولی ہے۔ اس میں خفیف سی شکایت تو ہے، لیکن کوئی تلخی یا خفگی
نہیں۔ گویا یہ تو معشوق کا حق ہے کہ وہ مروت کرے یا مروت بھی نہ کرے۔ خفگی یا تلخی کے بجائے اپنی
دراکی اور نظر کی تیزی پر ایک طرح کا افتخار ہے، کہ تم ہزار بات بناؤ لیکن ہم سمجھ جاتے ہیں کہ اصل
معاملہ کیا ہے۔

بہر رنگے کہ خواہی جامہ می پوش
من انداز قدت را می شناسم
(تو چاہے کیسے ہی لباس میں خود کو
چھپالے لیکن میں ترے انداز قد کو
پچانتا ہوں۔)

۳۶۳/۴ اس شعر میں معنی کا کوئی خاص پہلو نہیں، اور نہ مضمون میں کوئی باریکی ہے۔ لیکن اس میں ایک
تلمیح بیان ہوئی ہے جس کو جانے بغیر شعر مہمل معلوم ہوتا ہے۔ پرانے زمانے میں طریقہ تھا کہ اگر کسی کو رسوا
سربازار کرنا ہوتا، یا اسے احمق اور پوچ ظاہر کرنا منظور ہوتا، تو اس کے گلے میں آئینہ ڈال کر گلی کو چوں میں
گھماتے تھے۔ آئینہ گلے میں لگانا اس بات کا کنایہ تھا کہ وہ شخص آئینے میں خود کو دیکھے تو اسے اپنی حقیقت
معلوم ہو۔ (ہمارے یہاں گریبان میں منہ ڈال کر دیکھنے کا محاورہ اسی رسم کی یادگار ہے۔) ”بہارِ عجم“ میں
ہے کہ ”شیشہ گردن“ کنایہ ہے ”احق“ کا۔ سند میں خاقانی کا شعر نقل کیا ہے، لیکن ”شیشہ“ بمعنی ”آئینہ“
فارسی میں یوں بھی مستعمل ہے، چنانچہ صائب کا شعر ہے۔

شیشہ خویش بہ روشن گر غربت بہ رساں
تا کجا صبر کنی در تہ زنگار وطن
(اپنے آئینے کو پردیس کے صیقل گر کے
پاس لے جاؤ (یعنی پردیس صیقل گر ہے
اور تم آئینہ۔) وطن کے زنگ کے اندر
چھپے ہوئے تم کب تک مبر کرو گے۔)

میر کے شعر کی بنیاد اسی رسم پر ہے جس کا ذکر میں نے اوپر کیا۔ اس میں مزید لطف یہ ہے کہ
عاشق کو ”سیرو“ بھی کہا ہے۔ یہ لغوی معنی کے اعتبار سے بھی درست ہے، کہ عاشق کا رنگ گہرا سارنوا فرض
کرتے ہیں، اور استعاراتی معنی بھی درست ہے، کہ محاورے میں ”سیرو“ کے معنی ”بدنام“، ”شرمندہ“ اور
”ذلیل“ ہوتے ہیں۔ مصرع اولیٰ میں ”شہر“ اور مصرع ثانی میں ”عالم“ بھی خوب ہے، کہ اپنے شہر میں

رسوائی سب سے زیادہ شاق گذرتی ہے اور وہ تمام عالم میں رسوائی کی طرح شدید معلوم ہوتی ہے۔

۳۶۳/۵ یہ شعر دیوانِ پنجم کا ہے۔ بولتی ہوئی مہندی کا پیکر اس قدر خوبصورت اور لطیف ہے کہ معشوق کا پورا سراپا سامنے آ جاتا ہے، اور جنسیاتی (Erotic) احساس کی دنیا تیار ہو جاتی ہے۔ یہاں جان ڈن (John Donne) کی مشہور نظم Of the Progress of the Soul یاد آتی ہے، جو عام طور پر The Second Anniversary کے نام سے مشہور ہے:

We understood

Her by her sight, her pure, and eloquent blood

Spoke in her cheeks, and so distinctly wrought

That one might almost say, her body thought;

(243-246)

(ترجمہ)

ہم تو اسے دیکھ کر ہی اس کی بات

سمجھ لیتے تھے۔ اس کا خالص اور شستہ

بلاغت سے بھرپور لبوں کے رخساروں

میں بولتا تھا، اور ہر عمل اتنا صاف معلوم ہوتا تھا

کہ ہر کوئی کہہ اٹھتا: اس کا تو بدن بھی سوچ سکتا ہے۔

ڈن کا پیکر زیادہ پیچیدہ، زیادہ مبالغہ آمیز اور زیادہ تفصیل سے تعمیر کیا گیا ہے۔ لیکن دونوں کے یہاں جسم کا احساس برابر کی شدت رکھتا ہے۔ ڈن نے جس لڑکی کا ذکر کیا ہے، وہ اس کی معشوقہ نہیں، بلکہ اس کے مدوح کی لڑکی ہے اور نظم اس لڑکی ایلزبتھ ڈروری (Elizabeth Drury) کی ہمر پانزدہ سالگی موت کی دوسری برسی کے موقع پر لکھی گئی تھی۔ لہذا ڈن نے جنسیاتی احساس کو دور رکھا ہے۔ پھر بھی اس نے ایک ایسی ہستی کی تصویر کھینچ دی ہے جس کا بدن خود اپنی جگہ پر زور جانی و جو رکھتا ہے اور جسے گفتگو کے لئے شکل کی ضرورت نہیں پڑتی۔ میر کے شعر میں جس لڑکی کا ذکر ہے وہ صریحاً معشوق ہے اور اس کا بدن مہندی کی

رنگینی اور تری و تازگی کی زبان میں یوں گفتگو کرتا ہے کہ دیکھنے والے حق و حق رہ جاتے ہیں۔ ایک دلچسپ نکتہ یہ بھی ہے کہ اگر ڈن نے لفظ ”تقریباً“ (Almost) رکھا ہے تو میر نے لفظ ”گویا“۔ گویا دونوں کو اس بات کا احساس تھا کہ بدن کے سوچنے/بولنے کا پیکر اس قدر جرأت مندانہ ہے کہ اس کو قابل قبول بنانے کے لئے ایسا کوئی لفظ ضروری قرار دیا جائے جس کے ذریعہ بیان قطعی نہ ہو، بلکہ تھوڑا سا محدود کردہ (Qualified) ہو۔

میر کے شعر میں ”گویا“ کا لفظ دوہرے لطف کا حامل ہے کیونکہ خود اس کے لغوی معنی ”بولنا“ ہیں۔ غالب نے شاید میر کے یہاں دیکھ کر ”گویا“ کو اپنے شعر میں اسی طرح برتا ہے۔

دل مرا سوز نہاں سے بے محابا جل گیا

آتش خاموش کے مانند گویا جل گیا

میر کے یہاں ”منہ بولے“ ہے، کافقرہ بھی خوب ہے، کیونکہ ہمارے یہاں ”بولنا ہوا مصرع“، ”بولتی ہوئی تصویر“ وغیرہ استعارات بھی ہیں۔ جہاں ”بولنا ہوا“ استعاراتی معنی میں ہے۔ میر کے شعر میں زور اس بات پر ہے کہ مہندی/بدن واقعی جو کلام معلوم ہوتے ہیں یعنی بدن نے اپنے کو پوری طرح ظاہر کر دیا ہے، جس طرح انسان بول کر اپنے کو ظاہر کر دیتا ہے۔ بولتی ہوئی مہندی کے سامنے ”چپکا سارہ جانا“ بھی خوب ہے، کہ عام طور پر تو نظم کا جواب نظم ہے لیکن یہاں معشوق کے بدن کا نظم اس قدر سر بیان اور خوش ادا ہے کہ سننے والا چپکارہ جاتا ہے۔

یہ نکتہ بھی قابل لحاظ ہے کہ میر کے یہاں معشوق کا بدن کیا، اس کا چہرہ تک عیاں نہیں ہے۔ ڈن کی نظم میں تو ایلزبتھ ڈروری کو دیکھ کر ہی اس کا عندیہ اور خمیر سمجھ میں آ جاتا تھا، کیونکہ اس کے بدن میں خون بول ہوا معلوم ہوتا تھا۔ میر کے شعر میں صرف دست و پائے نگاریں کا ذکر ہے، باقی بدن پردے یا برقعے میں پوشیدہ ہے۔ (ملاحظہ ہو ۳۹۳/۴)۔ صرف دست و پائے نگاریں کی گفتگو سن لینا تہذیب اور تحنیل دونوں کا کرشمہ ہے۔ ”نگار“ صرف مہندی کو نہیں، بلکہ مہندی کے ذریعہ بنائے ہوئے نقش و نگار کو کہتے ہیں، یہ بھی ملحوظ رہے۔ اور ”نگار“ بمعنی ”معشوق“ تو ہے ہی۔ ”رچائی“ کا لفظ بھی یہاں بہت محاکاتی ہے اور پیکر کی روشنی و رنگینی میں اضافہ کر رہا ہے۔ مطلب ادا کرنے کے لئے ”لکائی“ کافی تھا۔ لیکن معنی کے وہ ابعاد کہ جب مہندی کا رنگ خوب شوخ اور سیاہی مائل سرخ نکلتا ہے تو اسے مہندی کا

”رچنا“ کہتے ہیں، اور پھر سنہرے چمکی بدن پر مہندی کا رچنا، یہ سب محض ”مہندی اس کی لگائی ہوئی“ سے ہاتھ نہ آتے۔ یہاں ”مہندی اس کی رچائی ہوئی“ میں پیکر کا حسن بھی ہے اور معنی کا بھی۔ پھر شادی رچانا، خوشبو رچانا، عشق رچانا جیسے محاورے ہیں جن میں چہل پہل اور خوشگوار کی پہلو بھی ہے۔ اب دیکھئے ہمارے فراق صاحب کو، کہ وہ ڈن کی نظم سے واقف تھے (انھوں نے مقولہ بالا اقتباس سے ڈھائی مصرعوں کا حوالہ دیا ہے) اور وہ غالباً میر کے شعر سے بھی واقف رہے ہوں گے۔ انھوں نے اس کے باوجود جرأت کی ہے۔

ہری بھری رگوں میں وہ چمکتا ہوتا لبو
وہ سوچتا ہوا بدن خود اک جہاں لئے ہوئے
پورے شعر میں مہملات ہیں یا غیر ضروری الفاظ۔ قافیہ ادا صبر وا۔

۳۶۳/۶ بڑھاپے کے عشق پر قائم نے بہت خوب کہا ہے۔

اس بڑھاپے کی خدا ہی شرم رکھے اے بتاں
عشق کے کوچے میں ہم مارا ہے بے ہنگام گام

قائم نے بھرپور شعر کہا ہے۔ ان کا کمال یہ بھی ہے کہ یہ پوری غزل دو قافیہیں بقید تکرار ہے، یعنی سارے قافیے اندام دام، انجام جام، اور ہنگام گام کی قبیل سے ہیں۔ لیکن میر کے یہاں بڑھاپے کے عشق کے ساتھ رقص کا مضمون بھی ہے۔ رقص کی صوفیانہ معنویت ہے اور شعر میں اس کی طرف اشارے ہیں۔ صوفیوں کا سلسلہ مولویہ جو مولانا سے روم سے منسوب ہے، ایک انوکھی طرح کے رقص یا گردش رقصی کو خاص اہمیت دیتا ہے۔ مولویہ کے علاوہ چشتیہ میں بھی جہاں محویت اور استغراق کو مرکزی مقام دیا گیا ہے، بعض بزرگوں نے رقص کو بھی عشق کے لوازم میں قرار دیا ہے۔ چنانچہ حضرت شاہ وحی اللہ صاحب جیسے متشرع اور محتاط بزرگ نے ایک واقعہ بیان کیا ہے کہ کسی بزرگ کو رقص میں بہت اٹھاک تھا اور ان کے ایک مرید کو لوگ یہ کہہ کر چھیڑتے تھے کہ ”تمہارے نچنیا پھر کیسے ہیں؟“ ایک بار جب وہ مرید بہت تنگ آگئے تو انھوں نے اپنے شیخ سے شکایت کی کہ یا حضرت، لوگ مجھے آپ کے اس شغل کی وجہ سے بہت طنز و تشنیع کرتے ہیں۔ ان شیخ نے کہا کہ اچھا اس بار کوئی ایسا کہے تو جواب میں کہنا کہ شیخ نے کہا ہے ”کوئی

نچاتا ہے تو ہم ناچتے ہیں۔“ حضرت شاہ وحی اللہ صاحب فرماتے ہیں کہ جس جس سے ان مرید نے جواب میں اپنے شیخ کا فقرہ کہا وہ سب کچھ چھوڑ چھاڑ کر رقص کرتا ہوا ان شیخ کی خدمت میں حاضر ہو گیا۔ دیدنی ہے وجد کرنا میر کا بازار میں
یہ تماشا بھی کسو دن تو مقرر دیکھئے

(دیوان دوم)

حضرت شیخ عبدالحق محدث دہلوی نے ”اخبار الاخبار“ میں سلطان جی حضرت نظام الدین اولیا کے حوالے سے لکھا ہے کہ شیخ بدر الدین غزنوی عالم بیری میں بھی رقص سے شغل رکھتے تھے۔ ان سے لوگوں نے پوچھا کہ یا شیخ، آپ بوڑھے ہو گئے ہیں پھر آپ رقص کس طرح کر لیتے ہیں؟ آپ نے فرمایا کہ ”شیخ رقص نہیں کرتا، عشق رقص کرتا ہے۔ عشق جہاں بھی ہو، رقص اس کو لازم ہے۔“ اقلب ہے کہ میر کا شعر زیر بحث اس واقعے پر مبنی ہو، کیونکہ ایسے اشعار پہلے گزر چکے ہیں جن سے گمان ہوتا ہے کہ میر نے ”اخبار الاخبار“ کا مطالعہ کیا تھا۔ (ملاحظہ ہو ۱۴۳/۲) فرقہ مولویہ کے رقص میں ہاتھوں اور پاؤں کی حرکات کے علامتی معنی مقرر ہیں۔ اس رقص میں حصے لینے والے ایک مخصوص گھیر دار جامہ اور اونچی نوک دار ٹوپی پہنتے ہیں۔ رقص سے پہلے حلقے کی شکل میں بیٹھ کر سب درویش / رقص شعر پڑھتے / لگاتے ہیں۔ پھر بتدریج وہ اٹھ کھڑے ہوتے ہیں اور فرش میں گڑی ہوئی لکڑی کی کھوئی میں ایک پیر ڈال کر آہستہ آہستہ گھومنا شروع کرتے ہیں۔ یہ رفتار بتدریج بڑھتی جاتی ہے، حتیٰ کہ بظاہر ناقابل یقین حد تک تیز ہو جاتی ہے۔ رقص کے دوران سر پیچھے کی طرف، داہنا ہاتھ اٹھا ہوا اور بائیں ہاتھ مقابلہ نیچے ہوتا ہے۔ اٹھا اور گرا ہوا ہاتھ بخشش اور حاصل کرنے کی علامت ہیں۔ خود رقص کی شدت کے ذریعہ ترک خودی، ترک ہوش، اور وصول الی اللہ مقصود ہوتے ہیں۔

چشتیہ کے یہاں رقص سے مقصود استغراق اور ترک ہوش ہے، اور خود رقص علامت ہے طلبہ حال اور وجد کی۔ ہندوستان میں مولویہ سلسلہ شاید کبھی نہیں تھا، لیکن تصوف سے خاندانی اور ذاتی ربط کے باعث میر اس کے رقص اور دیگر لوازم سے ضرور واقف رہے ہوں گے۔ چونکہ مولویہ کا رقص خانقاہ (تکیہ) ترکی = تنگہ کے باہر نہیں ہوتا، اور میر کے اشعار میں بازار کا ذکر ہے، اس لئے میرا خیال ہے کہ ان شعروں میں چشتیہ رقص کا مضمون ہے۔ لیکن یہ بھی ممکن ہے کہ ”رباط“ سے مراد مولویوں کا تکیہ ہو، اور شعر

میں کسی ایسے مولویہ کا ذکر ہو جو اس قدر مغلوب الحال ہو گیا کہ اس نے تکیہ چھوڑ دیا اور بازاروں میں آوارہ ہو گیا میر نے دیوان چہارم ہی میں کہا ہے۔

رباط کہن میں نہیں میر جی
ہوا جو لگی دے بھی باہر گئے

”رباط“ عام طور پر ”سرائے“ کے معنی میں استعمال ہوتا ہے۔ برکاتی صاحب نے یہی معنی لکھے ہیں، اور لکھا ہے کہ ”رباط کہن“ سے ”عالم قافی“ مراد ہے۔ میر کے اشعار کے حوالے سے یہ معنی درست نہیں، کیونکہ دیوان چہارم کے دونوں شعروں میں رباط کہن سے نکل کر باہر بازار میں آنے کی بات ہے۔ لہذا اگر رباط کہن سے مراد عالم قافی ہے تو پھر بازار سے کیا مراد ہے؟ حقیقت یہ ہے کہ ”رباط“ کے معنی ”خافقہ“ بھی ہیں (اسٹریکٹس) اور ”گھر“ اور ”چوپایوں کے بند کرنے کی جگہ“ اور ”پل“ بھی (”شمس اللغات“)۔ ظاہر ہے کہ اسٹریکٹس کے معنی تو مناسب ہیں ہی، ”شمس اللغات“ کے معنی بھی بر محل ہیں۔ خاص کر اگر ”چوپایوں کے بند کرنے کی جگہ“ معنی قرار دیئے جائیں تو منظم اپنے اوپر ایک انوکھا طرز کرتا ہوا معلوم ہوتا ہے، کہ اب تک تو میں جانوروں کے طویلے میں، یا طویلے جیسی جگہ میں بند تھا، لیکن رسوائی خلق سے محفوظ تھا، اب جو میں کیفیت رقص سے مغلوب ہو کر باہر آیا تو بجائے بہتری کے بدتری کی طرف آیا کہ رسوا ہوا ہوں۔ اس سے تو اچھا تھا کہ اپنے طویلے میں بند رہتا، لوگوں کو میرے حال کی خبر تو نہ ہوتی۔ اس طرز کے باوجود شعر میں غلبہ حال اور وجد کا عالم برقرار رہتا ہے۔ لا جواب شعر کہا ہے۔ مزید ملاحظہ ہو ۴۷۱/۲۔

۴۶۵

موسم ہے نکلے شاخوں سے پتے ہرے ہرے
پودھے چمن میں پھولوں سے دیکھے بھرے بھرے

آگے سو کے کیا کریں دست طمع دراز
وہ ہاتھ سو گیا ہے سرہانے دھرے دھرے

گھٹن میں آگ لگ رہی تھی رنگ گل سے میر
بلبل پکاری دیکھ کے صاحب پرے پرے

۱۲۳۵

۴۶۵/۱ یہ مطلع ۴۶۳/۱ سے کم رتبہ ہے، لیکن اتنا کم نہیں جتنا بظاہر معلوم ہوتا ہے۔ سب سے پہلی بات تو یہ کہ اس میں بہار کا تحرک (Dynamism) بہت ہے۔ لگتا ہے ہر طرف بھر بھرا کے پھول کھلے ہیں اور نئے نئے پتے شاخوں پر چمک رہے ہیں۔ قافیہ کی تکرار نے یہاں بہت کام دیا ہے۔ پھر یہ بھی ہے کہ ”ہرا بھرا/ ہرے بھرے“ روزمرہ ہے، اور دونوں مصرعوں کے قافیوں کو یک جا کریں تو دوبار ”ہرے بھرے“ ہاتھ آتا ہے۔ مصرع ثانی میں ”دیکھے“ کا قائل منظم تو ہے ہی (ہم نے دیکھے) لیکن ہرے پتے بھی اس کا قائل ہو سکتے ہیں، کہ جب ہرے ہرے پتے شاخوں سے نکلے (یعنی جب انھوں نے سراونچا کیا، کوئیل سے پتی، اور پھر پورا پتا بنے) تو دیکھتے کیا ہیں کہ چمن کے تمام پودے پھولوں سے بھر گئے ہیں۔ تحرک کے بیکروں کے لئے ۴۵۳/۳ بھی ملاحظہ ہو۔

لفظ ”موسم“ اس شعر میں بہت خوبی سے استعمال ہوا ہے۔ پہلی بات تو یہ کہ ”موسم ہے“ کثیر المعنی فقرہ ہے۔ (۱) یہ وہ موسم ہے کہ۔ (۲) کیا خوب موسم ہے۔ (۳) اب موسم آگیا۔

(اصل موسم تو اب ہے، وغیرہ۔ لیکن ”موسم“ (Season) یا (Weather) کے معنی نہیں دیتا۔ ”موید الفصول“ میں ہے کہ ”موسم“ کے معنی ہیں ”لوگوں کے جمع ہونے کی جگہ۔“ مزید درج ہے کہ عید اور نوروز وغیرہ کو بھی موسم کہتے ہیں، کیونکہ ان دنوں میں بھی لوگ یکجا ہوتے ہیں۔ ”موید الفصول“ میں یہ بھی لکھا ہے کہ نوروز کو ”موسم بہار“ کہتے ہیں۔ ان معنی کی روشنی میں میر کا یہ شعر مزید دلچسپ ہو جاتا ہے۔

نگلی ہیں اب کی کلیاں اس رنگ سے چمن میں
سر جوڑ جوڑ جیسے ل بیٹھتے ہیں احباب

(دیوان دوم)

شعر زیر بحث میں بھی ”موسم“ کا لفظ اس معنی کو قائم کر رہا ہے کہ لوگ یک جا ہو رہے ہیں، سیر و تفریح کے لئے میلوں میں جا رہے ہیں، یا جگہ جگہ ٹولیوں میں جمع ہو کر فنی مذاق، کھیل کود یا اختلاط کی باتیں کر رہے ہیں۔ پھر یہ کنایہ بھی ہے کہ پھول پتے جو پھر پھرا کر گئے پتھوں کی شکل میں نکلے ہیں تو وہ بھی اس وجہ سے کہ آپس میں مل بیٹھنے، ایک جگہ جمع ہو کر خوش فعلیاں کرنے کا زمانہ ہے۔ پھر ”موسم“ بمعنی ”وقت“، ”زمانہ“ تو ہے ہی، جیسا کہ اوپر مذکور ہوا۔ یعنی اگر شاخوں سے ہرے ہرے پتے نکلنے اور پھولوں کے خوب کھلنے کا وقت ہے، تو ظاہر ہے کہ یہ وہ زمانہ ہوا جسے بہار کہتے ہیں۔

”پودھا“ اور ”پودا“ ہم معنی ہیں اول الذکر آج کل مستعمل نہیں۔ ایسے کئی الفاظ ہیں جن کی ہائے دو چشمی جدید اردو میں حذف ہو گئی ہے۔ مثلاً ہونٹھ/ ہونٹ، جھوٹھ/ جھوٹ، تر پھ/ ترپ، وغیرہ۔

”موسم“ میں اصل عربی کے اعتبار سے سوم کسور ہے۔ لیکن اب اردو میں سوم مفتوح ہی مرعج ہے۔ میر کا لفظ کیا تھا، یہ کہنا ممکن نہیں۔

۳۶۵/۲ اس شعر میں بیکر اس قدر مکمل ہے کہ شعر کو مثال اور نمونے کے لئے پیش کیا جاسکتا ہے۔ ہاتھ سر ہانے اس لئے رکھا ہوا ہے کہ اسے نیچے کے طور پر استعمال کیا جا رہا ہے۔ اور ”کنیہ“ بمعنی ”سہارا“ بھی ہے، لہذا ہاتھ کا سہارا ہے، یعنی کسی اور کے سہارے کی ضرورت نہیں، اپنے ہاتھ کا سہارا

کافی ودانی ہے۔ فقیرانہ، طفلانہ، اور اپنی بے سروسامانی پر مکمل اطمینان و غرور کا مضمون میر نے کئی جگہ باندھا ہے، مثلاً۔

افسانے ماومن کے سنیں میر کب تلک
چل اب کہ سوویں منہ پہ دوپٹے کوتان کر

(دیوان اول)

مندرجہ بالا شعر معمولی رتبے کا نہیں، اس کا بھی بیکر انتہائی بھرپور ہے، لیکن ہاتھ کا کنیہ، اور ہاتھ کا سہارا، اور پھر مانگنے کے لئے ہاتھ پھیلاتا، یہ سب مل کر شعر زیر بحث کو بہت بلند کر دیتے ہیں۔ پھر ”دست طبع“ کہنے میں یہ بھی کنایہ ہے کہ ہم میں طبع ہے ہی نہیں، یا جس طرح عدم استعمال سے جسم کے عضلات سوکھ کر بے کار ہو جاتے ہیں، اسی طرح، بروے کار نہ آنے کے باعث ہماری طبع بھی سوکھ کر بے کار ہو گئی ہے۔ ”وہ ہاتھ“ میں صرف یہ خوبی نہیں ہے کہ شکلم اور مضمون کے درمیان قاصد پیدا ہو جاتا ہے، اور لہجہ میں کسی قسم کے پلپے پن کا امکان نہیں رہ جاتا۔ ”وہ ہاتھ“ کہنے میں خوبی یہ بھی ہے کہ دست طبع کا وجود برقرار رہتا ہے۔ یعنی طبع تو ہم میں بھی ہے (تھی)، لیکن ہم نے اسے خشک کر دیا۔

”طبع“ کے معنی ”لاچ“ بھی ہیں، اور ”کسی سے کچھ مانگنا“ بھی۔ ظاہر ہے کہ دونوں معنی یہاں کارآمد ہیں۔

میر نے اس غزل میں صرف پانچ شعر کہے ہیں۔ جرأت نے اس زمین میں نو شعر کی غزل کہی ہے، اور صاف معلوم ہوتا ہے کہ پکی عمر میں کوشش کی ہے کہ میر کا جواب بن پڑے۔ لیکن جرأت کا ایک بھی شعر میر کے ان تین شعروں کے قریب نہیں پہنچتا۔ چنانچہ جرأت نے ”دھرے دھرے“ کے قافیے کو اچھے بیکر کے ساتھ باندھا، لیکن وہ مصرع اولیٰ اس کے برابر کا نہ لکھ پائے۔

دلگیر جوں کھنچے کوئی تصویر اس طرح

سر لگ گیا ہے زانوئے غم پر دھرے دھرے

میر کے شعر میں عجب دلچسپ قول محال کی سی کیفیت ہے۔ دست طبع دراز نہ کرنے کی وجہ یہ نہیں بیان کی کہ ہم نے بوجہ خودداری ہاتھ کھینچے رکھا۔ دست طبع نہ دراز کرنے کی وجہ یہ ہے کہ جس

ہاتھ کو دراز کرتے، اسے (بوجہ کس پیری، یا قناعت، وغیرہ) ہم نے سر کے نیچے رکھ لیا اور ایک کونے میں پڑ رہے۔ اور اب ہاتھ وہ کسی کام کا ہی نہ رہا، کیونکہ طویل عرصے تک استعمال نہ ہونے کے باعث اب وہ سوج گیا ہے۔ یہاں قولِ محال یہ ہے کہ بظاہر تو اپنے فقیرانہ استغنا کا ذکر بیان کر رہے ہیں، لیکن دراصل یہ کہتے ہوئے معلوم ہوتے ہیں کہ ہم دستِ طبع اس لئے دراز نہیں کر سکتے کہ ہمارا ہاتھ سن ہو گیا ہے۔ دوسرا نکتہ یہ کہ ہاتھ اس لئے سن ہوا ہے کہ بے سروسامانی کے باعث اس کو نیچے کے طور پر استعمال کرنا پڑ رہا ہے۔ کنا یہ اس بات کا ہے کہ بہت دیر سے ہاتھ کو سربانے رکھے ہوئے ہیں، کیونکہ اگر وہ تھوڑی سی دیر سے یوں رکھا ہوا ہوتا تو شل نہ ہوتا۔ لیکن بے سروسامانی بھی اس وجہ سے ہے کہ کسی کے سامنے ہاتھ پھیلا نا گوارا نہیں کیا۔ لہذا ہاتھ سوج گیا ہو یا نہ سوج گیا ہو، ہم تو کسی کے سامنے دستِ سوال پھیلانے والے تھے نہیں۔ اس کا مطلب یہ ہوا کہ شعر میں جو بات کہی گئی ہے وہ غیر ضروری ہے البتہ یہ شعر ہو تو ایسا ہو جس روایت میں ایسی شاعری موجود ہو اسے ڈاک دریدا کی ضرورت نہیں۔

میر نے یہ مضمون فارسی میں بھی کہا ہے۔

بالین زیر سر شدہ دست گداے او
کے پیش معمان جہاں می شود دراز
(اس کے گدا کا ہاتھ سر کے لئے ٹکیہ بن گیا
ہے، دنیا کے امیروں کے سامنے بھلا
کہاں دراز ہو سکتا ہے؟)

مصرع ثانی کا استفہام خوب ہے۔ دوسرا مصرع اپنی جگہ اچھا ہے، لیکن زیر بحث شعر جیسی قولِ محال والی بات نہیں۔

۳۶۵/۳ جرأت نے یہ قافیہ بھی باندھا ہے، لیکن بات صرف معمولی سی معاملہ بندی تک محدود ہو کر رہ گئی۔

کیا یاد آئے ہے وہ لگے جانا اپنا آہ

اور مسکرا کے اس کا یہ کہنا پرے پرے

ایسا معلوم ہوتا ہے کہ جرأت نے یہ غزل ایسے عالم میں کہی تھی جب ان کا تخیل کام نہیں کر رہا تھا۔ مندرجہ بالا مضمون کو بھی وہ اس سے بہتر کئی جگہ باندھ چکے ہیں۔ یہاں شاید میر کا دباؤ اتنا تھا کہ کوشش کے باوجود کوئی مضمون ان کے ہاتھ لگا نہیں۔ ویسے یہ زمین بھی ایسی ہے کہ شاعر کا قافیہ نگ ہو جاتا ہے۔ مصحفی نے بالکل بڑھاپے کے زمانے میں (دیوانِ ہفتم) اس غزل کے جواب میں چھ شعر کی غزل کہی۔ ان کا بھی حال جرأت سے بہتر نہ ہوا۔ حیر کا اس قافیے میں مصحفی کو بھی سن لیجئے۔

جاؤں جو اس کے پاس میں آسودہ شراب

وہ نیک پاک مجھ کو کہے ہے پرے پرے

مضمون کی تازگی کے اعتبار سے مصحفی کا شعر جرأت سے کچھ بہتر ہے۔ لیکن مصحفی کی معاملہ بندی یہاں ناکام ہے۔ کیونکہ شراب سے معشوق کی عدم رغبت کے لئے کوئی تمہید نہیں تیار کی۔ صرف ”نیک پاک“ کہنے سے کام نہ چلا۔

خود شعر زیر بحث کا مضمون یقیناً اور درونے بھی بڑی خوبی سے باندھا ہے۔

آشیانے میں دردِ بلبل کے

آتشِ گل سے آج پھول پڑا پھول پڑا = آگ لگا

یہاں ”پھول پڑا“ کا ایہاں خوب ہے۔ اور آتشِ گل سے اچھا فائدہ اٹھایا گیا ہے۔ لیکن شعر میں وہ حرکت اور ڈرامائیت نہیں جو میر کے زیر بحث شعر میں ہے۔ پھر بھی میر نے ”پھول پڑا“ کو درد سے لے کر باندھ ہی لیا۔

بھڑکی تھی جب کہ آتشِ گل پھول پڑ گیا

بال و پر طیور چمن میر پھک گئے

(دیوانِ چہارم)

درد کا شعر کفایت بیان اور بندش کی چستی کا عمدہ نمونہ ہے۔ یقیناً نے اپنے شعر میں رنگِ گل سے آگ لگنے کا ہے۔ ممکن ہے میر نے یقیناً سے مستعار لیا ہو۔

پڑی کہتی تھی بلبل نو بہار آولے بہار آوے
پڑا چین اب لگی جب رنگ گل سے آگ گلشن میں

(یقین)

یقین کے یہاں بھرتی کے الفاظ کثرت سے ہیں، اور روانی کی بھی کمی ہے۔ میر کی سی ڈرامائیت کا تو خیر سوال ہی نہیں۔ میر کے شعر میں ایک اسرار بھی ہے، کہ بلبل کس سے کہہ رہی ہے کہ ”صاحب پرے پرے؟“ ممکن ہے اس کی مخاطب وہ خود ہو، یا دوسری بلبلیں ہوں۔ یا وہ میر کرنے والے ہوں جو بہار سے لطف اندوز ہونے کی خاطر گلشن میں آنا چاہتے ہیں۔ پہلی اور دوسری صورت میں بلبل کا عشق کچھ بہت سچا نہیں معلوم ہوتا، کہ وہ رنگ گل کی آگ میں جلنے سے گریز کرتی ہے۔ تیسری صورت میں وہ رشک سے مغلوب معلوم ہوتی ہے اور چاہتی ہے کہ اس کے علاوہ کوئی بھی اس آگ کے حسن سے آنکھ نہ سینکے (یا اس میں جل نہ مرے۔) وہ آگ سے بلا شرکت غیرے تہا لطف اندوز ہونا چاہتی ہے۔

اس شعر کی ڈرامائیت میں ایک حصہ اس بات کا بھی ہے کہ ”صاحب پرے پرے“ پکارنے والی بلبل ہے، کوئی اور حقوق (مثلاً باغبان، یا کوئی اور پرند) نہیں۔ اس طرح گلشن اور بہار کا بیکر زیادہ قوت سے قائم ہوتا ہے کیونکہ بلبل روش روشن پھرتی رہتی ہے اور گلشن کی سب سے سچی، سب سے اصلی، باشندہ وہی ہے۔ پھر اگر باغبان ”پرے پرے“ کی آواز لگاتا تو وہ معنویت نہ پیدا ہوتی جس کی طرف میں نے اوپر اشارہ کیا ہے۔

اب تک ہم یہ فرض کر رہے ہیں کہ بلبل کا کلام ”صاحب پرے پرے“ ہے۔ یعنی بلبل نے جن میں آگ بھڑکتی ہوئی دیکھی اور پھر اس نے پکار کر کہا کہ صاحب ذرا دور دور ہیں۔ ”لیکن ممکن ہے کہ ”دیکھ کے“ کا فقرہ بھی بلبل کا کلام ہو۔ یعنی اب مصرع یوں پڑھا جائے گا ع
بلبل پکاری، ”دیکھ کے! صاحب! پرے پرے!“

معنی کے اعتبار سے دونوں برابر کے قوی ہیں۔ ڈرامائیت غالباً دوسری صورت میں زیادہ ہے کیونکہ اس طرح ”دیکھ کے“ بھی انشائیہ فقرہ ہو جاتا ہے۔ یہ بات بھی ٹھوڑے ہے کہ مصرع کو اور طرح سے بھی پڑھنا ممکن ہے۔ اگر ”پکاری“ کے بعد وقفہ قائم رکھا جائے ع

بلبل پکاری، ”دیکھ کے! صاحب! پرے پرے!“
بلبل پکاری، ”دیکھ کے! صاحب! پرے پرے!“
بلبل پکاری، ”دیکھ کے! صاحب! پرے پرے!“

امکانات کی اس کثرت کے باعث میں ”بلبل پکاری“ کے بعد وقفے کی قرأت کو بہتر سمجھتا ہوں۔ شعر بہر حال بہترین ہے۔ اس کا ابہام، اس کے پیکر، اس کا ڈرامائی اسلوب، سب لا جواب ہیں۔ غضب کا شور انگیز شعر ہے۔

۳۶۶

کیا کیا ہم نے رنج اٹھائے کیا کیا ہم بھی ٹھیکیا تھے
دودن جوں توں جیتے رہے سو مرنے ہی کے مہیا تھے

عشق کیا سو باتیں بنائیں یعنی شعر شعار ہوا
یتیم جو دے مشہور ہوئیں تو شہروں شہروں رسوا تھے

اب کے وصال قرار دیا ہے ہجر ہی کی سی حالت ہے
ایک سیمیں میں دل بے جا تھا تو بھی ہم وے یکجا تھے

۳۶۶/۱ مطلع معمولی ہے، لیکن اس میں چھوٹی چھوٹی دو باتیں توجہ انگیز بھی ہیں۔ اول تو یہ کہ رنج اٹھانے اور ٹھیکیا ہونے کے اعتبار سے ”دودن“ اور ”جوں توں“ دلچسپ ہیں، اور دلچسپ تر بات یہ کہ رنج اٹھانے اور صبر کرنے دونوں ہی صورتوں میں مرنے کے لئے تیاری رہی۔ یعنی صبر کرنا بھی اتنا ہی اذیت ناک تھا جتنا رنج اٹھانا۔ دوسری بات ”مرنے کے مہیا ہونا“ محاورہ ہے، جو کسی الفت میں نہیں ملا۔ یعنی ”مہیا“ بمعنی ”استعمال کے لئے موجود، رسد کیا ہوا“ وغیرہ آج کا محاورہ ہے۔ (مثلاً کہتے ہیں ”گھر کی ضرورت کا سارا سامان مہیا تھا۔“ یا ”حکومت کا فرض ہے کہ رعایا کو غلہ مہیا کرے۔“ لیکن ”مہیا“ بمعنی ”تیار، آمادہ، مستعد“ جیسا کہ برکاتی صاحب نے لکھا ہے، اور بعض دوسرے لغات میں بھی ہے، اب نہیں بولتے۔ فارسی میں ضرور ہے، چنانچہ بیدل مثنوی ”طور معرفت“ میں کہتے ہیں۔

بہ آہنگ پر افشانی مہیا

دودن بیضہ طاؤسان رعنا

(اٹھائے کے اندر نوجوان حسین

طاؤس پر پھڑ پھڑاتے ہوئے

اڑنکٹے کے لئے تیار ہیں۔)

اس سے بڑھ کر یہ کہ ”جانے کے مہیا“، ”مرنے کے مہیا“، وغیرہ یعنی ”کسی چیز کے (= کے لئے) تیار، آمادہ“ تو کسی بھی الفت میں نہیں ملا، لیکن میر نے اسے دیوان چہارم ہی میں پھر لکھا ہے۔

کب تک یہ بد شرابی پیری تو میر آئی

جانے کے ہو مہیا اب کر چلو بھلا کچھ

برسبیل تذکرہ یہ بھی عرض کر دوں کہ ”بد شراب“، ”بد شرابی“ میر نے کئی بار استعمال کیا ہے، لیکن کسی بھی الفت میں نہ ملا۔ جناب برکاتی نے اسی کے حوالے سے اول الذکر کے معنی لکھے ہیں ”وہ جو شراب پی کر اپنے قابو میں نہ رہے۔“ لیکن یہ معنی درست نہیں معلوم ہوتے جیسا کہ مذکورہ بالا شعر سے ظاہر ہے۔ بظاہر ”بد شراب“ اس شخص کو کہتے ہیں جو بے اعتدالی اور بے تیزی سے زندگی گزارتا ہو، ایسا شخص جس کا برتاؤ اور کردار ہاتھیں نہ ہو۔ چنانچہ میر کا شعر ہے۔

تھا بد شراب ساقی کتنا کہ رات سے سے

میں نے جو ہاتھ کھینچا ان نے کنار کھینچا

(دیوان اول)

سودانے بھی کہا ہے۔

بلبل چمن میں کس کی ہیں یہ بد شرابیاں

ٹوٹی پڑی ہیں خنجر کی ساری گلابیاں

۳۶۶/۲ اس شعر میں کئی باتیں بہت تازہ ہیں۔ (۱) عشق کیا تو اس کے نتیجے میں ”باتیں“ بنائیں۔ یعنی عشق نے لفاظ اور سخن ساز بنا دیا۔ لیکن اس لفاظی اور سخن سازی کا نتیجہ یہ ہوا کہ شاعری اپنا شعار ہو گئی۔ یعنی شاعری کچھ نہیں ہے صرف باتوں کے طوطا بنانا اڑانا ہے۔ (۲) یہ اپنے اور پر طر ہو سکتا ہے، یا پورے مشغلہ شاعری پر طر ہو سکتا ہے، یا عشق پر طر ہو سکتا ہے، کہ عشق بھی ایک طرح کا مشغلہ ہے۔

(۳) ”سوباتیں“ بمعنی ”صدخن“ ہو سکتا ہے، اور ”سوباتیں بنائیں“ بمعنی ”اس لئے، لہذا، باتیں بنائیں“ بھی ہو سکتا ہے۔ (۴) عشق کے نتیجے میں لوگ آہ و فغاں کرتے ہیں، یا پھر اپنی حالت زار کر لیتے ہیں۔ یہاں عشق کرنا اور باتیں بنانا ایک ہی طرح کے کام ہیں۔ (۵) ”شعر“ اور ”شعار“ میں صنعت شبہ اشتقاق ہے۔ اس کی بنا پر یہ التباس مستحکم ہوتا ہے کہ واقعی شعر گوئی اور باتیں بنانا ایک ہی قبیل کی چیزیں ہیں۔

ابن انشانے غالباً میر کے مضمون پر اپنا شعر بنایا ہے۔ ان کے یہاں گفتگو کی بے ساختگی اور لہجے میں نوجوانی کا لہزہ پن ہے، میر کی ہی چالاکی نہیں۔

بے درد سنی ہو تو چل کہتا ہے کیا اچھی غزل

شاعر ترا عاشق ترا انشا ترا رسوا ترا

میر نے اپنے مصرع ثانی ہی کو اپنی رسوائی کا سامان قرار دے دیا ہے۔ یعنی شاعر تو میں اچھا نکلا، میرا کلام مشہور ہوا۔ اور یہ شہرت میری مزید رسوائی کا سامان بن گئی، کہ لوگوں کو شہر میرے عشق کے بارے میں معلوم ہو گیا۔ لیکن اس میں ایک ابہام بھی ہے۔ یہ ضروری نہیں کہ رسوائی کا باعث شکلم کا افسانہ عشق ہو۔ وہ تو صرف یہ کہہ رہا ہے کہ جب میرے وہ شعر مشہور ہوئے تو میں شہروں شہروں رسوا ہوا۔ یعنی شاعری میرے لئے کوئی مایہ افتخار نہ تھی۔ میں اس لئے رسوا ہوا کہ بطور شاعر میری شہرت ہوئی۔

اپنے شعر شہرت، اور اس کے جگہ جگہ پھیلنے کے مضمون پر میر نے کثرت سے شعر کہے ہیں،

مثلاً۔

دکن اتر پورب پیچتم ہنگامہ ہے سب جا کہ

اودھم میرے حرف و سخن نے چاروں اور بچایا ہے

(دیوان پنجم)

ترک بچے سے عشق کیا تھا رہنے کیا کیا میں نے کہے

رفتہ رفتہ ہندوستان سے شعر مرا ایران گیا

(دیوان پنجم)

اس طرح کے شعر تقریباً ہر دیوان میں مل جائیں گے۔ لیکن زیر بحث شعر میں غالباً پہلی بار شاعری اور عشق دونوں کو محض ایک مشغلے اور سطحی لفظی قسم کی چیز بتایا گیا ہے۔ اس طرح اس میں دنیا والوں پر بھی ایک طعنے ہے، کہ ہم نے عشق میں ادھر ادھر کی باتیں بنائیں تو دنیا والوں میں مشہور ہو گئے۔

۳۶۶/۳ یہ مضمون بیدل نے بہت کہا ہے، اور ممکن ہے بیدل ہی کی وجہ سے یہ اردو میں مقبول ہوا ہو، کیونکہ خود میر کے یہاں ہم اسے بار بار دیکھتے ہیں، اور جدید شعراے اردو نے بھی اسے برتا ہے۔ بیدل کے بعض شعر تو ضرب المثل کی حد تک مشہور ہیں۔

ہم عمر با تو قدح زدیم و زلفت رنج غمار ما

چہ قیامت کی کہ نمی رسی ز کنار ما پہ کنار ما

(ہم نے ساری عمر تیرے ساتھ جام پر

جام پئے، لیکن ہماری پیاس کا کرب کم نہ

ہوا۔ کیا قیامت ہے کہ تو ہمارے پہلو سے

ہمارے پہلو تک نہیں پہنچتا؟)

محو یاریم و آرزو باقیست

وصل ما انتظار ما ماند

(ہم یار میں محو ہیں، لیکن آرزو

پھر بھی باقی ہے۔ ہمارا وصل تو

انتظار جیسا ہے۔)

میراثر نے بھی خوب کہا ہے۔

آمدی تو دمن ز خود رفت

انتظارم هنوز باقی ماند

(تو آیا اور میں از خود رفتہ ہو
گیا۔ میرا انتظار پھر بھی باقی
رہا۔)

میرا اثر کے شعر میں معاملہ بندی اور معنی آفرینی دونوں کا خوبصورت احتراز ہے۔ میر نے اس مضمون کو ذرا چالاکی سے کہا ہے۔

ہوش جاتا نہیں رہا لیکن
جب وہ آتا ہے جب نہیں آتا

(دیوان اول)

شعر زیر بحث کے مضمون کو میر نے طرح طرح سے الٹ پلٹ کر دیکھا ہے (مثلاً ۳۹۳/۲، ۲۰۸/۲ اور ۳۳۲/۲) لیکن یہاں بات ہی اور ہے، کہ پوری داستان عشق، آغاز کا جوش خروش، اتار کی بے کیفی اور انجام کی تلخی، سب کچھ بیان کر دیا۔ اس پر مزید یہ کہ لہجے میں کوئی شکایت نہیں، بلکہ ایک طرح کا اقبال (Acceptance) ہے، کہ زندگی کا کھیل ہی ایسا ہے۔ فیض نے بھی اس مضمون کو خوب کہا ہے۔ ان کے شعر میں محب تا تجربہ کارانہ استجاب ہے جس کی بنا پر شعر کا منظم تجربہ عشق ہی نہیں، تجربہ زندگی میں بھی نو آموز معلوم ہوتا ہے۔

جدا تھے ہم تو میسر تھیں قربتیں کتنی
بہم ہوئے تو پڑی ہیں جدائیاں کیا کیا
فیض کے برخلاف ظلیل الرضن اعظمی کے شعر میں تجربہ کاری کی تلخی ہے۔
ایسی راتیں بھی ہم پہ گزری ہیں
تیرے پہلو میں تیری یاد آئی

دونوں نے میر سے استفادہ کیا ہے (ظلیل الرضن اعظمی کا شعر فیض کے شعر سے تاریخی طور پر مقدم ہے۔) لیکن میر جیسی پیچیدگی اور دھوکے باز صناعی کسی کے یہاں نہیں۔ (بیدل اور میر اثر اور ظلیل الرضن اعظمی پر کچھ بحث میں نے ۳۳۲/۲ میں بھی درج کی ہے۔) اب شعر زیر بحث پر مندرجہ ذیل نکات ملاحظہ ہوں:

(۱) ”وصال قرار دیا ہے“ کے معنی ہوئے ”ہم نے/ میں اس زمانے کو وصل کا زمانہ ٹھہرایا ہے۔“ یعنی ممکن ہے واقعی وصل کا زمانہ نہ ہو لیکن منظم نے ایسا فرض کر لیا ہو۔ ظاہر ہے یہ اسی وقت ہو سکتا ہے جب وصال اور جبر اس دونوں یعنی حالتیں ہوں، واقعی اور جسمانی حالتیں نہ ہوں۔

(۲) یا اگر یہ معنی لئے جائیں کہ ہم نے ٹھہرائی ہے کہ اب کے وصال ضرور ہوگا (یعنی ملے ضرور جائیں گے، یکجا ضرور ہوں گے) تو مراد یہ ہوتی کہ وصل اور جدائی کسی نہ کسی حد تک اپنے ہاتھ میں ہیں۔

(۳) یہ بات تو ظاہر ہے کہ منظم اور معشوق دونوں یک جا ہیں یا یک جا ہوں گے، اور منظم اس موقعے کو وصال کے معنی دے رہا ہے۔ لیکن وہ یہ بھی کہہ رہا ہے کہ جبری کی سی حالت ہے۔ اس میں حسب ذیل امکانات ہیں۔

(۴) ملنا ملنا سب کچھ ہے لیکن دل نہیں بھرتا۔

(۵) اب پہلے جیسی روحانی اور دینی یکا نکلت نہیں۔

(۶) سب کچھ پہلے جیسا ہے لیکن پھر بھی کہیں کوئی ایسی کمی ہے کہ جس کی بنا پر وصال میں جبر کی سی کیفیت ہے۔ ظفر اقبال۔

یوں تو کس چیز کی کمی ہے
ہر شے لیکن بکھر گئی ہے

(۷) ملنا ملنا تو ہے، لیکن وہ بے تکلفی وہ کھل کے برتاؤ کرنا نہیں رہ گیا۔ اس کے برخلاف، ایک زمانہ وہ تھا جب ”دل بے جا تھا“ لیکن ہم دونوں یکجا تھے۔ ”دل بے جا ہونا“ بمعنی ”دل بے چین یا بے قابو ہونا“ خود میر نے استعمال کیا ہے۔ (ملاحظہ ہو ۲۳۷/۲) لیکن ”اردو لفظ تاریخی اصول پر“، ”نور“، برکاتی، حتیٰ کہ ”مخزن الخاوارات“ میں بھی نہیں ملا۔ بہر حال، ”دل بے جا تھا“ اور ”ہم یکجا تھے“ میں ضلع کا لطف بھی ٹھوڑا ہے۔ ”وصال“ اور ”قرار“ (یعنی ٹھہراؤ، اطمینان) اور ”بے جا“ (یعنی جگہ سے الگ) میں بھی ضلع کا تعلق ہے۔ ”دل بے جا تھا“ کے ایک معنی یہ بھی ہو سکتے ہیں کہ ہمارے دل اپنی اپنی جگہ پر نہ تھے۔ میرا دل معشوق کے پاس تھا اور معشوق کا دل میرے پاس تھا (ایسی صورت میں دوری کے باوجود یکجائی بہر حال لازمی ہے۔)

اب سوال یہ ہے کہ ایسا قلب حال کیسے اور کیوں ہوا کہ کہاں تو دوری میں بھی قرب تھا اور کہاں اب قرب میں بھی دوری ہے؟ وجہ نہ بیان کرنے کے باعث امکانات کی ایک دنیا اس شعر کے اندر رکھ دی ہے۔ وصل میں شوق کے زوال سے لے کر کٹھنی، روحانی دیوالیہ پن اور نامردی تک، کوئی بھی وجہ ہو سکتی ہے۔ دیوان ششم میں میر نے محب شعر کہہ دیا ہے۔

وصل و فراق دونوں بے حالی ہی میں گذرے

اب تک مزاج کی میں پاتا نہیں بھالی

لیکن بڑی بات یہ ہے کہ لہجہ شکایت اور حتیٰ کہ رنجیدگی سے بھی عاری ہے۔ صیدی طہرانی کے ایک شعر میں زیر بحث مضمون سے مشابہ مضمون خوب لقم ہوا ہے، کہ قرب میں بھی دوری ہے۔ لیکن صیدی کا سارا زور مضمون آخری، بلکہ خیال بندی پر ہے، اور صورت حال کے الیہ امکانات سے اسے بظاہر کوئی سروکار نہیں۔

کم طامعی مگر کہ سن و یار چوں دو چشم

ہمسایہ ایم و خانہ ہم را نہ دیدہ ایم

(قسمت کی کوتاہی تو دیکھو کہ میں اور

معشوق مثل دو آنکھوں کے ہیں کہ پڑوسی

ہیں لیکن پھر بھی ایک نے دوسرے کا گھر

نہ دیکھا۔)

میر کے زیر بحث شعر میں مجملہ اور کمالوں کے ایک یہ بھی ہے کہ کہا کچھ نہیں، یا بہت کم کہا، اور عشق کی زندگی کا پورا الیہ بیان کر دیا۔ ان کے مقابلے میں بے چارے فراق صاحب ہیں، جو تھوڑی بہت انگریزی اور تھوڑی بہت اردو کے بل بوتے پر اردو غزل میں انقلاب لانے چلے تھے، انھیں بھی دیکھ لیجئے۔ فراق کے مندرجہ ذیل شعر کے بارے میں عسکری صاحب نے کہا ہے کہ اس میں ”بے پایاں استحباب ملا ہے“۔

وصال کو بھی بناوے جو عین درد فراق

اسی سے چھوٹنے کا غم سہا نہیں جاتا

فراق کے شعر کے بعد عسکری صاحب بیدل کا وہ شعر نقل کرتے ہیں جو میں نے شروع میں پیش کیا تھا۔

ہمہ عمر ہا تو قدرح زویم و نہ رفت رنج غمار ما

چہ قیامتی کہ نمی رسی زکنار ما بہ کنار ما

پھر عسکری صاحب کا ارشاد ہے کہ ”بیدل نے بھی اپنی بساط کے مطابق یہ بات کہی ہے، بلکہ کہہ کے رکھ دی ہے، ورنہ بیدل کے شعر میں ”چہ قیامتی“ کا فقرہ ”بالکل مس فر تیر میل کا اشتہار ہے۔“ اس کے جواب میں یہی کہا جاسکتا ہے کہ فراق کے شعر میں ”عین درد“ بالکل آشوب چشم معلوم ہوتا ہے۔ اس گفتگو میں جتنے شعر زیر بحث آئے ان میں سب سے یودا، سب سے سقیم، شعر فراق صاحب کا ہے۔ (میں یہاں یہ بات واضح کر دینا چاہتا ہوں کہ عسکری صاحب کی جس تحریر کا میں نے اقتباس یہاں درج کیا ہے اس پر مارچ ۱۹۵۲ کی تاریخ پڑی ہے۔ بیدل کے بارے میں عسکری صاحب کی رائے بعد میں بہت بلند ہو گئی تھی۔ فراق صاحب کے بارے میں ان کی رائے اعلیٰ قدر مراجع پست ہوئی ہوگی، اس کی مجھے امید ہے۔) بعض مزید نکات کے لئے ۲/۲۳۲ ملاحظہ ہو۔

۳۶۷

آج ہمیں بے تابی سی ہے مبر کی دل سے رخصت تھی
چاروں اور نگہ کرنے میں عالم عالم حسرت تھی

راہ کی کوئی سنتا نہ تھا یاں رستے میں مانند جرس
شور سا کرتے جاتے تھے ہم بات کی کس کو طاقت تھی

عہد ہمارا تیرا ہے یہ جس میں گم ہے مہر و وفا
اگلے زمانے میں تو یہی لوگوں کی رسم و عادت تھی

آب حیات وہی نہ جس پر خضر و سکندر مرتے رہے
خاک سے ہم نے بھرا وہ چشمہ یہ بھی ہماری ہمت تھی

۳۶۷/۱ مطلع برائے بیت ہے۔ لیکن ”عالم عالم“ (بمعنی ”بہت زیادہ“) دلچسپ اور تازہ ہے۔ میر نے اس طرح کی تکرار اکثر استعمال کی ہے۔ ملاحظہ ہو ۳۶۶/۱ اور ۳۶۶/۳ مزید ملاحظہ ہو ۳۶۹/۱۔

۳۶۷/۲ مضمون تو بالکل نیا ہے، لیکن اس کی کیفیت اور منظر کشی بھی غیر معمولی ہے۔ ایک ہم فیئر ہے، جو بالکل بے ذہن، یا خالی الذہن، بس چلا جا رہا ہے۔ آپس میں کوئی بامعنی گفتگو بھی نہیں ہو رہی ہے، بس ایک دوسرے سے نہیں، بلکہ ایک دوسرے کے سروں پر سے گفتگو ہو رہی ہے۔ کوئی سنتا نہیں، کوئی سنتا

ہے تو سمجھتا نہیں۔ گفتگو کو ”شور“، بلکہ شور کی قسم کی کوئی چیز (”شور سا“) سے تعبیر کرنا انسانی وجود اور روح کی نارسائی کی انتہائی صورت کو بیان کرتا ہے۔ جرس کی تہائی کا مضمون میر نے کئی بار لکھا ہے (ملاحظہ ہو ۳۸۰/۱) لیکن یہاں اسے ضمنی حیثیت دے کر ایک اور طرح سے توجہ انگیز بنا دیا ہے۔ جرس اور قافلے میں چولی دامن کا ساتھ ہے۔ لیکن جرس کی آواز اہل قافلہ کے لئے کوئی معنی نہیں رکھتی۔ اس کا کام تو صرف یہ ہے کہ دور و نزدیک خبر کر دے کہ قافلہ رواں ہے۔ اگر یہ اشاریاتی (Semiotic) معنی نہ ہوں تو جرس محض ایک شور ہے۔ شعر میں جس قافلے کا بیان ہے (قافلہ حیات، قافلہ عشق) اس میں مسافروں کو بھی آپس میں وہی بے گانہ پن ہے جو جرس کو قافلے والوں سے ہے۔ یعنی اہل قافلہ میں انسانی خواص بہت کم ہیں۔ وہ مشین کی طرح چلے جا رہے ہیں، مشین کی طرح ان کے منہ سے آواز نکل رہی ہے۔ یہ سارا معاملہ بالکل غیر انسانی ہے، اور بیان قافلہ زیت کا ہے۔ اس سے بڑھ کر مایوس کن بات کیا ہوگی کہ قافلہ تو انسانی ہے لیکن اس کی روح مشینی ہے۔

اب معنی کے بعض باریک پہلوؤں پر غور کریں۔ ”راہ کی کوئی سنتا نہ تھا“ کے معنی ہیں، ”راستے کی بات (راستے میں جو باتیں ہو رہی تھیں) انہیں کوئی سنتا نہ تھا۔“ لیکن اس کے ایک معنی یہ بھی ہو سکتے ہیں کہ ”راہ کی گفتگو“، زبان حال سے راہ جو کچھ کہہ رہی تھی اسے کوئی سنتا نہ تھا۔ یعنی راستہ خود قافلے والوں کو کسی بات یا بعض باتوں سے باخبر کرنا چاہتا تھا، لیکن یہاں کسے فرصت تھی؟ راستہ کیا کہنا چاہتا تھا؟ اس کے کئی جواب ہو سکتے ہیں۔ مثلاً راستے میں گزشتہ قافلوں کے نشان طرح طرح کے سبق کے حامل ہو سکتے ہیں۔ خود راستے کی حالت سے بہت سی باتیں معلوم ہو سکتی ہیں۔ راستہ ایک طرح کا رہنما بھی ہوتا ہے، وغیرہ۔ اب یہ دیکھئے کہ ”بات کی کس کو طاقت تھی“ کا ایک مفہوم یہ بھی ہو سکتا ہے کہ سب اپنا اپنا بوجھ اٹھائے ہوئے اور اس کو اٹھانے ڈھونڈنے میں اس قدر مصروف تھے کہ ان کو طاقت ہی نہ تھی کہ اپنے ساتھیوں سے بامعنی گفتگو کر سکیں۔

دنیا والوں کا دنیا کے معاملات میں انہماک، ان کا اپنی اپنی غرض میں گم ہونا، اور دنیا بھی نہیں، بلکہ چھوٹے چھوٹے حقیر مقاصد کے حصول کی خاطر Ret race جیسی دوڑ۔ ایسی تصویر تو پھرٹی۔ ایسی۔ ایٹ ہی کے یہاں ملے گی۔

"What are you thinking of? What thinking? What?"

I never know what you are thinking. Think."

I think we are in rats' alley

Where the dead men lost their bones.

(The Waste Land 112-115)

(ترجمہ)

"تم کس چیز کے بارے میں سوچ رہے ہو؟ کیا سوچ؟ کیا؟

مجھے کبھی پتہ ہی نہیں چلتا کہ تم کیا سوچ رہے ہو۔ سوچو۔"

میرا خیال ہے ہم لوگ چوہوں کی گلی میں ہیں

جہاں مردگان نے اپنے استخوان گم کر دیے تھے۔

ایٹ کا طرزِ بیان اس کا ایجاد کردہ ہے، جس میں اس سے کچھ قبل کے بعض فرانسیسی شعراء، پھر ازرا پاؤنڈ کا اثر بھی ہے۔ لیکن ایٹ کی تناؤ سے بھری ہوئی زبان، اس کا خوف ناک پیکر، جدید زمانے کی دین ہیں، میر نے اسی تناؤ کو سیلاب کی سی قوت دے دی ہے، کہ انسان نہیں ہیں بلکہ خود ایک سیلاب ہیں جنہیں کوئی اور سیلاب بہائے لئے جا رہا ہے۔

ایک امکان یہ بھی ہے کہ راہ کی بات سے مراد قدموں کی ٹاپ اور وادیوں گھاٹیوں سے قافلے کے گزرنے کی گونج ہو۔ اس مضمون کو میر نے دیوانِ سوم میں یوں لکھا ہے۔

یاں بات راہ کی تو سنتا نہیں ہے کوئی

جاتے ہیں ہم جس سے اس قافلے میں جکتے

دیوانِ دوم میں بات کو ذرا بدل کر خوب کہا ہے۔

اس قافلے میں کوئی دل آشنا نہیں ہے

کھڑے گئے کے اپنے ناخن نہ اے جس کر

۳۶۷/۳ یہ مضمون غالباً سعدی کا دریافت کردہ ہے، اور جب بات یہ ہے کہ یک گوند سادگی کے باوجود

یہ مقبول بہت ہوا۔ سعدی۔

یا وفا خود نہ بود در عالم

یا مگر کس دریں زمانہ نہ کرد

(یا تو دنیا میں وفا سرے سے تھی ہی

نہیں، یا پھر موجودہ زمانے میں کسی

نے کسی سے وفاندگی۔)

اب فیضی کو دیکھئے کہ اتنی سادہ سی بات کو داستان بنا کر پیش کرتا ہے۔

حدیث لیلیٰ و مجنوں شہیدہ می گویم

کہ فتنہ خیز تر آمد زمانہ من و تو

(لیلیٰ مجنوں کی باتیں میں نے سنی

ہیں، پھر بھی کہتا ہوں کہ میرا حیرا

زمانہ زیادہ فتنہ خیز ہے۔)

فیضی نے بات کو وفا سے بڑھا کر پورے دہر کے فتنے پر پھیلا دیا ہے، لیکن مضمون کا اصول وہی ہے۔ میر کے شعر میں لطیف کنایہ ہے کہ معشوق سے بے وفائی کا شکوہ کیا ہے، اور اشارہ اس بات کا واضح ہے کہ تم بے وفا اور بے مہر ہو، لیکن بظاہر یہ کہا ہے کہ ہم ہی لوگوں کا زمانہ ایسا ہے جس میں مہر و وفا گم ہے۔ پھر "گم ہے" میں بھی کئی نکلتے ہیں۔ (۱) معشوق نے خود چھپا لیا ہے۔ (۲) مہر و وفا ناپیدا ہے۔ (۳) مہر و وفا کا وجود نہیں۔

میر کے اگلے مصرعے میں "رسم" اور "عادت" بھی پر معنی ہیں۔ ان کے الگ الگ معنی، اور تہذیبی اہمیت بھی ہے۔ "رسم" وہ بات ہوتی ہے جسے لوگ خواہی نخواستہ نبھاتے ہیں۔ چاہے رسم پر اعتقاد ہو یا نہ ہو، چاہے اس سے کوئی مقصد حاصل ہوتا ہو یا نہ ہوتا ہو، چاہے اس کے کوئی معنی ہوں یا نہ ہوں، لیکن رسم پوری کرنی پڑتی ہے۔ لہذا "وفا" ایسی رسم تھی جسے بادل ناخواستہ سہی، لیکن اگلے لوگ نبھاتے تھے۔ "عادت" وہ کام ہے جس کے کرنے میں کوئی لطف ہو یا نہ ہو، لیکن انسان کو اسے کرتے ہی رہنے۔ ایسا کام، جو خود کار عمل کے طور پر ہوتا جائے یا کیا جائے، عادت میں شمار ہوتا ہے۔

مجددی فرماتے تھے کہ نماز ایسی چیز نہیں جس کی عادت ڈالی جائے۔ یعنی عادتاً نماز پڑھنے میں کوئی شعور، کوئی ارادہ، کوئی ذوق نہیں ہوتا۔ میرے شعر میں بھی یہی بات ہے کہ گذشتہ زمانے میں لوگ عادتاً مہر و وفا کرتے تھے۔ یعنی بے ذوق و شوق سی، لیکن یہ کام کرتے تھے۔ اب تو یہ عالم ہے کہ نہ اسے رسم کے طور پر نبھاتے ہیں اور نہ عادت کے طور پر عمل میں لاتے ہیں۔

”رسم“ کو جب ”راہ“ کے ساتھ استعمال کریں (”رسم و راہ“) تو اس کے معنی ہیں ”ملاقات، جان پہچان۔“ پہلے زمانے میں مجرد ”رسم“ بھی ”تعلق، دوستی“ کے معنی میں استعمال ہوتا تھا۔ (ان معنی میں یہ مذکور تھا۔ مثلاً ”مصل نامہ“ مصنف شیخ تصدق حسین جلد اول صفحہ ۴۳۰ اور صفحہ ۴۶۷ پر آتا ہے: ”انتہا کا رسم ہے“ بمعنی انتہا کے تعلقات ہیں۔ ان معنی کے اعتبار سے ”رسم“ اور ”وفا“ میں ضلع کا ربط بھی ہے۔

داغ نے اس مضمون کو بڑی صفائی سے نظم کیا ہے۔

اڑ گئی یوں وفا زمانے سے

کبھی گویا کسی میں تھی ہی نہیں

حافظ نے مضمون ذرا سادہ دل دیا ہے، لیکن شعرا ایسا کہا ہے کہ جان نثار کرنے کو جی چاہتا ہے۔

محروم اگر شدم ز سر کوے او چہ شد

از گلشن زمانہ کہ بوے وفا شنید

(اگر میں بحالت محرومی اس کی گلی میں رہا

تو کیا ہوا؟ زمانے کے گلشن سے بوے وفا

کس نے سوتکھی؟)

نظیری نے حافظ سے بوے وفا کا مضمون لے کر عجب حزن آلود اور کچھ طنزیہ بات کہی ہے۔

شیم مہر ز باغ وفا نمی آید

بہر چمن کہ تو بختیافت ای صباخت است

(باغ وفا سے محبت کی خوشبو نہیں آتی۔

جس جس چمن میں تم کھلے ہو وہاں صبا

سوئی ہوئی ہے۔)

حافظ نے معشوق کے کوہے اور گلشن زمانہ کو ایک کر کے عشق کی معنویت کہیں سے کہیں پانچاویں۔ دوز نے معشوق کو بادشاہ قرار دے کر طنز اور فریاد کے انداز میں کہا، اور خوب کہا۔

قل عاشق کسی معشوق سے کچھ دور نہ تھا

پر ترے عہد کے آگے تو یہ دستور نہ تھا

ان تمام باتوں کے باوجود سعدی کے مضمون کا معصوم نا تجربہ کارانہ انداز آج بھی دل کو کھینچتا ہے۔ اور میر نے معنی آفرینی کا حق ادا کر کے اردو غزل کی لاج رکھ لی۔

غالب نے نقتہ کے نام ایک خط (مارچ ۱۸۵۲ء) میں لکھا ہے: ”اور جلال اسیر کی یہ بیت بہت پاکیزہ اور خوب ہے۔ اس کے معنی یہی ہیں کہ ”دور زمانہ من مہر بیش از بیش شد و در زمان تو وفا کم از کم شد۔“ (میرے زمانے میں محبت تو بیش از بیش ہوئی اور تمہارے زمانے میں وفا کم سے کم ہوئی۔) افسوس کہ جلال اسیر کا شعر نہ لے سکا۔ بظاہر تو میر نے اس سے استفادہ کیا ہے۔ شعر سامنے ہوتا تو موازنے کا حق بہ مرتبہ مناسب ادا ہو سکتا تھا۔

۳۶۷/۳ یہ شعر دیوان پنجم کا ہے۔ انداز کی ذرا مائیت، بیکری کی ندرت، لہجے کا طعنے، ہر چیز اس شعر میں ایسے ہیں کہ باید و شاید۔ ”آب حیات“ کے لئے ”مرتے رہے“ بے حد برجستہ اور لطیف رعایت ہے۔ پھر ”وہی نا“ میں تجاہل عارفانہ، اور آب حیات پر مرنے والوں میں ہما نشانی، بلکہ خضر و سکندر کی تخصیص، یہ لطائف مستزاد ہیں۔ ”چشمہ“ سے دھیان ”چشم“ کی طرف جاتا ہے اور آنکھ میں خاک ہو تو کچھ دکھائی نہیں دیتا، غالب ع

صحرا ہماری آنکھ میں اک صفت خاک ہے

لہذا آب حیات کا چشمہ بھی نظر نہیں آ رہا ہے، خاک ہے۔ یعنی چشمے کو خاک سے کیا بھرا، اپنی ہی آنکھ میں خاک بھر لی اور اس طرح چشمے کی طرف سے آنکھ بند کر لی۔

میر نے اس مضمون کو ایک رہائی میں بھی کہا ہے۔ اس کا مطالعہ خالی از دلچسپی نہ ہوگا، کیونکہ مضمون وہی، مرکزی بیکروہی، لیکن کثرت الفاظ نے مضمون کو تقریباً ضائع کر دیا ہے۔

دامن عزلت کا اب لیا ہے میں نے
دل مرگ سے آشنا کیا ہے میں نے
تھا چشمہ آب زندگانی نزدیک
پر خاک سے اس کو بھر دیا ہے میں نے
اقبال نے اس سے بہت بہتر کہا ہے۔ ان کے یہاں بھی کثرت الفاظ ہے، لیکن ہر لفظ کچھ نہ کچھ کام ضرور کر رہا ہے۔

گداے سے کدہ کی شان بے نیازی دیکھ
پنچ کے چشمہ حیواں پہ توڑتا ہے سہو
طالب آملی نے بھی اس مضمون کو بڑی شان سے کہا ہے۔ اگر میر جیسی ڈرامائیت بھی ہوتی تو طالب کا شعر ہزاروں میں انتخاب ہوتا۔

تشنہ لب جاں بہ سپاریم و گوتر نہ کنیم
لب ما گر بہ لب چشمہ حیواں بہ رسد
(اگر ہمارے ہونٹ چشمہ حیواں تک پہنچ
جائیں تو بھی ہم پیاسے ہونٹ جان دے
دیں اور گلاتر نہ کریں۔)

میر اور اقبال دونوں نے دلیل کا اہتمام رکھا ہے۔ میر کے شعر میں دلیل کا لفظ ”ہمت“ ہے، صوفیانہ معنی میں بھی (۳۷۵/۱) اور عام معنی میں بھی۔ اقبال کے شعر میں گداے سے کدہ کی بے نیازی دلیل ہے۔ طالب آملی کے شعر میں دلیل نہ ہونے کے باعث شعر محض بڑبولا پن معلوم ہوتا ہے۔ ان سب باتوں کو دیکھتے ہوئے خیال ہوتا ہے کہ میر سے بہتر اس مضمون کو کسی نے بھلا کیا کہا ہوگا؟ اب صاحب کو سنئے اور وجد کیجئے۔

چوں فچہ ز بانے کہ سیمش دم بیسی ست
از ہمت من بود کہ نطقم و رستم
(ایسے بارغ سے، کہ جس کی نیم دم بیسی کی

طرح تھی، یہ میری ہی ہمت تھی کہ میں
خفچہ کی طرح بے کھلی ہی گذر گیا۔)

لفظ ”ہمت“ سے بات صاف کھل جاتی ہے کہ میر نے صاحب سے مضمون لیا ہے۔ یہ خیال رکھیں کہ لفظ ”ہمت“ میں ترک کرنے کا مفہوم ہے۔ یعنی ہمت والا وہ ہے جو کسی عزیز شے کو ترک کر دے۔ ملاحظہ ہوا/۳۷۵۔ اور صاحب کا شعر کس زیر دست پیکر اور کیسے زندہ استعارے پر مبنی ہے کہ میر کا اتنا بڑا شعر صرف اس لئے اس کے سامنے پارہ پارہ ہونے سے رہ گیا کہ میر نے ڈرامائی انداز استعمال کیا ہے۔ سچ ہے مضمون آفرینی پل صراط پر سے سلامت گذر جانے سے کم نہیں۔ پل صراط کا ذکر آیا ہے تو بیدل کو بھی دیکھ لیں۔

در ہائے فردوس وا بود امروز
از بے دماغی گتھیم فردا
(آج فردوس کے دروازے کھلے ہوئے
تھے۔ بوجہ بے دماغی ہم نے کہا۔
”کل“۔)

میر نے آب حیات کو قبول نہ کرنے کا مضمون ایک بار اور باندھا ہے اور حق یہ ہے کہ کنار
جوے حیات مرنے کا مضمون بہت خوب نکالا ہے۔

اپنے جی ہی نے نہ چاہا کہ چنیں آب حیات
یوں تو ہم میر اسی چشمے پہ بے جان ہوئے
”ہم نے جان دی“ کی جگہ ”ہم بے جان ہوئے“ بہت عمدہ نہیں، ورنہ یہ شعر بھی لائق انتخاب تھا۔

دیوان پنجم

ردیفی

۳۶۸

پتا پتا بوٹا بوٹا حال ہمارا جانے ہے
جانے نہ جانے گل ہی نہ جانے باغ تو سارا جانے ہے

۳۶۸/۱ یہ شعر اپنی کیفیت کے باعث بجا طور پر مشہور ہے۔ عشق و عاشقی کے معاملات میں ہمارے یہاں تھوڑا سا بچپانی اور تشہیری رنگ اب بھی باقی ہے۔ پرانے معاشرے میں (یا معاشرے میں نہ سہی، لیکن شعر کی رسمیات میں) عاشق کی تشہیر، عشق کے راز کا کھل جانا، لوگوں کا آپس میں ان موضوعات پر گفتگو کرنا، وغیرہ باتیں بہت عام تھیں ہی۔ اور ان کا نچوڑ اس شعر میں آگیا ہے کہ عشق کا معاملہ، عاشق کا حال، یہ سب باتیں پوری برادری یا بہتی پر آئینہ ہیں۔ عاشق گویا کوئی عوامی کردار ہے، کوئی معروف شخصیت ہے، یا پھر اس کا حال اب اتنا زبوں ہے کہ کوئی ایسا نہیں جسے اس کی خبر نہ ہو۔ شعر میں ان سب باتوں کی تصویر نہیں ہے، اور نہ اس معاشرے کا براہ راست ذکر ہے جس میں پرائیویٹ نجی / پبلک، غیر نجی معاملات میں فرق نہیں کیا جاتا۔ لیکن پھر بھی شعر کی دنیا اتنی بھری پری، اتنی مصروف، اور ایک دوسرے کے حالات میں اتنی مشغول معلوم ہوتی ہے کہ آنکھوں کے سامنے فلم ہی گذرتی چلی جاتی ہے۔ اس کے برخلاف ابن انشا نے بہت کوشش کی، لیکن وہ مصروفیت، چہل چہل، ایک دوسرے کے ذکر اور بات چیت میں لگے ہوئے لوگوں کا تاثر نہ پیدا کر سکے۔

خار و خس و خاشاک تو جانیں ایک تجھی کو خبر نہ ملے

اے گل خوبی ہم تو عبث بدنام ہوئے گلزار کے

ابن انشا کے یہاں ”گل خوبی“ کا فقرہ اچھا ہے۔ بدنامی کا مضمون بھی ٹھیک تھا اگر، ”عبث بدنام ہوئے“ نہ کہتے، کیونکہ کم ظرفی کی بات ہے کہ اپنی بدنامی کو ”عبث“ بتایا جائے۔ لیکن ابن انشا کی یہ کوشش ہی عبث تھی کہ میر کا جواب لکھیں، کیونکہ میر کے یہاں اس کیفیت کے باوجود معنی کے پہلو بھی ہیں، جب کہ ابن انشا کے یہاں سب کچھ سٹل پر ہے۔ میر کے شعر میں حسب ذیل نکات غور طلب ہیں:-

(۱) حکلم/عاشق کا کیا حال ہے، یہ بات ہم چھوڑ کر دو تین امکانات پیدا کئے ہیں۔ اول تو کتنا یہ ہے ہی کہ حکلم برے حالوں میں رہا ہے۔ دوسرا امکان یہ کہ محض عشق کا ذکر ہو، کہ سب کو تو معلوم ہے کہ میں عاشق ہوں، بس اسی کو نہیں معلوم جسے معلوم ہونا سب سے زیادہ ضروری ہے۔ تیسرا امکان یہ کہ ”حال“ بمعنی ”زمانہ موجودہ“ ہو، یعنی اس وقت کا حال۔ ماضی کیا تھا، یہ تو کسی کو نہیں معلوم، مستقبل کا حال بھلا کون جان سکتا ہے؟ لیکن حال کا حال تو سب کو معلوم ہے۔ چوتھا امکان یہ کہ ”حال“ بمعنی ”بیمار کا حال“ ہو، یعنی حکلم یہ فرض کرتا ہے کہ سب کو (یعنی سننے والوں کو) یہ معلوم ہے کہ میں بیمار ہوں۔ پھر وہ کہتا ہے اس بیماری میں جو میرا حال ہے، یعنی بیماری اب جس منزل میں ہے وہ سب کو معلوم ہے، سوائے معشوق کے۔

(۲) ”جانے نہ جانے گل ہی نہ جانے“ کثیر المعنی ہے۔ اول معنی یہ کہ گل ہی ایک ایسا ہے جس کے بارے میں ٹھیک سے پتہ نہیں کہ اس کو معلوم ہے کہ نہیں۔ دوسرے معنی یہ کہ چاہے جانے یا چاہے نہ جانے، چاہے گل کو خبر ہو، چاہے نہ ہو، ہمیں کوئی فکر نہیں، اور سب لوگوں کو تو معلوم ہے۔ تیسرے معنی یہ کہ ٹھیک ہے، گل ہی نہ جانے۔ اس صورت میں ”جانے نہ جانے“ کے معنی یہ ہیں کہ ٹھیک ہے، گل ہی نہ جانے۔ اس صورت میں ”جانے نہ جانے“ کے معنی ہوں گے ”جاننا چاہے یا نہ جاننا چاہے۔“ اس کو اس خبر سے دلچسپی ہو یا نہ ہو۔

(۳) ”گل“ بمعنی معشوق اور ”باغ“ بمعنی ہستی تو ہے ہی۔ لیکن ”گل“ کو واحد لکھنا اور ”پتا پتا بوٹا بوٹا“ کو باغ کا کتنا یہ قرار دینا یہ بھی معنی رکھتا ہے کہ سارے باغ (ہستی) میں ایک ہی معشوق ہے۔ یعنی ہمارے معشوق کے سوا کوئی معشوق نہیں، کوئی حسین نہیں۔

(۳) ”جانے ہے“ کے دو معنی ہیں۔ (۱) علم رکھتا ہے، یعنی جانتا ہے بوجہ شہرت۔
(۲) اطلاع رکھتا ہے، یعنی کوشش کر کے، بالا راہ، خبر رکھتا ہے۔ گویا پہلی صورت میں سارے باغ کو یہ خبر
افواہ کی صورت ملی ہے، اور دوسری صورت میں باغ نے اپنی دلچسپی اور لگاؤ کے باعث خبر حاصل کی ہے۔
میر نے اس مضمون کو دوبار اور کہا ہے۔ اور حق یہ ہے کہ دونوں جگہ نئی بات پیدا کی ہے۔

اگر وہ بت نہ جانے تو نہ جانے

ہمیں سب جانے ہیں ہندوستان میں

(دیوان اول)

یہاں ”بت“ اور ”ہندوستان“ کی رعایت تو دلچسپ ہے ہی، اپنے اوپر مہابہات (یا اپنی بدننامی کا غرہ اور
لفٹے پن کا غرور) بہت ہی خوب ہے۔ معلوم ہوتا ہے محلے کا دادا ششی بگھار رہا ہے۔ دوسرا شعر بھی دیوان
دوم ہی کا ہے۔

پتا پتا گلشن کا تو حال ہمارا جانے ہے

اور کہے تو جس سے اے گل بے برگی اظہار کریں

پہلا مصرع گویا شعر زیر بحث کے مصرع اولیٰ کی ابتدائی شکل ہے۔ لیکن مصرع ثانی میں لہجے کی تبدیلی، انداز کا
تغلیظ، اور ”بے برگی اظہار کریں“ کا فقرہ لا جواب ہیں۔ ”بے برگی“ کی رعایت نے ”پتا پتا“ کو اور بھی
سرسبز کر دیا ہے۔ ”گل“ سے مخاطب نے مراعاتِ اظہار کا حسن مترا کر دیا۔

ظفر اقبال نے کہاوت ”وہ ڈال ڈال تو میں پات پات“ کو تھوڑا سا بدل کر اور میر کے شعر کی
تھوڑی سی پیروڈی کر کے نئی بات پیدا کی ہے۔

اگر وہ ہو چکا ہے بونا بونا

تو میں بھی پتہ پتہ ہو گیا ہوں

پیروڈی بھی خراجِ عقیدت کی ایک شکل ہے۔ اور ظفر اقبال کے شعر میں تو پیروڈی کے ساتھ ساتھ معنی کے
پہلو بھی ہیں۔ ایک سطر پر یہ شعر میر کی پیروڈی ہے۔ ایک سطر پر یہ کہاوت کی پیروڈی ہے۔ اور ایک سطر پر یہ
دو شخصیتوں کے آپسی رد و عمل کی داستان ہے۔ یہ دو شخص عاشق اور معشوق بھی ہو سکتے ہیں۔

۳۶۹

عالم عالم عشق و جنوں ہے دنیا دنیا تہمت ہے

دریا دریا روتا ہوں میں صحرا صحرا وحشت ہے

۳۶۹/۱ اس شعر میں تکرار کا کرشمہ عجیب ہے، کہ اس سے کیفیت میں شدت آئی ہے، لیکن معنی کی تہوں
میں بھی اضافہ ہوا ہے۔ عام طور پر تکرار کے ذریعے کیفیت، یا کیفیت نہیں تو تاکید حاصل ہوتی ہے۔ لیکن
یہاں الفاظ کی ترتیب ایسی ہے کہ معنی میں قرا واقعی اضافہ ہوا ہے۔

”عالم عالم“ سے لے کر ”صحرا صحرا“ تک چار تکراریں ہیں۔ ان میں مراعاتِ اظہار بھی
ہے، اس باعث بھی کیفیت میں اضافہ ہوا ہے۔ معنی کے لحاظ سے ہر تکرار فی الحال دو معنی دے رہی ہے،
ملاحظہ ہو:-

عالم عالم = (۱) بہت زیادہ، اتنا زیادہ کہ ایک دنیا بھر۔ (۲) ہر طرف سارے عالم میں۔

دنیا دنیا = (۱) ایسا (۲) دنیا بھر میں۔

دریا دریا = (۱) بہت زیادہ، اتنا زیادہ کہ ایک دریا بھر۔ (۲) کئی دریاؤں کے برابر۔

صحرا صحرا = (۱) بہت زیادہ اتنا زیادہ کہ ایک صحرا بھر۔ (۲) کئی صحراؤں کے برابر۔

لیکن غور کریں تو معنی کی مزید صورتیں نظر آتی ہیں۔ اول تو یہ کہ دوسرے ”عالم“ پر اضافت فرض کر کے
پڑھیں ع

عالم، عالم عشق و جنوں ہے دنیا دنیا تہمت ہے

تو معنی بنتے ہیں کہ میرا عالم اب عشق و جنوں کا عالم ہے۔ ”دنیا دنیا تہمت ہے“ کے معنی ہو سکتے ہیں تمام دنیا
میں (مجھ پر) تہمت لگ رہی ہے۔ یعنی میرا عالم تو عشق و جنوں کا عالم ہے، لیکن لوگ مجھے غلط سمجھتے ہیں اور
میرے بارے میں تہمتیں دنیا بھر میں مشہور ہیں۔ ”دریا دریا روتا ہوں میں“ کے ایک معنی ہو سکتے ہیں ”میں

ہر دریا کے کنارے روتا ہوں۔“ یعنی دریا کی طغیانی اور پانی کی فراوانی ہی میرا مقابلہ کر سکتی ہے، لہذا میں ہر دریا کے کنارے بیٹھ کر روتا ہوں۔ یا پھر، میرے رونے سے جو سیلاب آئے گا، دریا اسے بہا لے جائے گا۔ اس لئے میں دریا کے کنارے بیٹھ کر روتا ہوں۔ ”صحرا صحرا وحشت ہے“ کے ایک معنی ہو سکتے ہیں، ”میں ہر صحرا میں جا کر مشق وحشت کرتا ہوں۔“ یا پھر یہ کہ میں اگرچہ دریا دریا روتا ہوں، لیکن میری وحشت پھر بھی سیراب نہیں ہوتی اور صحرا کی طرح خشک اور ویران رہتی ہے۔

ایک صورت یہ بھی ہے کہ ہر تکرار کے پہلے لفظ کے بعد وقفہ، بلکہ سوالیہ نشان فرض کریں۔ یعنی شعر کو یوں پڑھیں۔

عالم؟ عالم عشق و جنوں ہے۔ دنیا؟ دنیا تہمت ہے

دریا؟ دریا روتا ہوں میں۔ صحرا؟ صحرا وحشت ہے

اب معنی یہ ہوئے کہ عالم کیا ہے؟ (یا تم عالم کو پوچھتے ہو، تو سنو۔) عالم کچھ نہیں بس عشق و جنوں ہے۔ اس پر مزید سوال ہوا کہ پھر دنیا کیا ہے؟ یا اگر عالم عشق و جنوں ہے تو دنیا (یعنی روزمرہ کی زندگی، اس کی مصروفیات، اس کے جھگڑے) کسے کہیں گے؟ جواب یہ ملتا ہے کہ دنیا محض ایک تہمت ہے، محض ایک جھوٹ یا جھوٹا الزام ہے۔ یعنی دنیا یا تو ہے ہی نہیں۔ یا پھر اگر ہے تو ہم لوگوں پر ایک جھوٹے الزام کی طرح ہے۔ یعنی ہم دنیا میں دن نہیں گزار رہے ہیں بس جینے کی تہمت اٹھا رہے ہیں۔

اگر ”عالم عشق و جنوں“ کو بہ اضافت پڑھیں، جیسا کہ ہم اوپر دیکھ چکے ہیں، تو پہلے فقرے کے معنی ہوئے، عالم کیا ہے؟ یا اصل میں کون سا عالم وہ ہے جو عالم کہلانے کا مستحق ہو؟ اس کا جواب یہ ہے کہ عشق و جنوں کا عالم ہی اصل عالم کہلانے کا مستحق ہے۔ ظاہر ہے کہ اس لحاظ سے دنیا تو محض تہمت ہوگئی ہی۔

اب مصرع ثانی کو دیکھئے۔ ”دریا کیا ہے؟ دریا وہ ہے جو میں روتا ہوں۔ صحرا کیا ہے؟ صحرا وحشت ہے۔“ (یا ”صحرا میری وحشت ہے۔“) یا پھر ”دریا کی حقیقت کیا ہے؟ دریا جتنا تو میں ہی رو لیتا ہوں۔ صحرا کی کیا اوقات ہے؟ صحرا کچھ نہیں محض میری وحشت ہے۔“ یعنی ممکن ہے اوروں کے لئے وہ کوئی بہت بڑی چیز ہو، یا اور لوگ اپنی وحشت کا ثبوت دینے، یا وحشت سے مجبور ہو کر، صحرا کا دامن تھامتے ہوں۔ لیکن میرے لئے تو پورا صحرا کچھ نہیں، محض میری وحشت کا مشکل عالم ہے۔ میں خود اپنے اندر صحرا

کی وحشت اور وسعت رکھتا ہوں۔

پورے شعر پر وحشت، جنون، شدت عشق اور مغلوب الحالی اس قدر مستولی ہے کہ رو ٹکٹے کھڑے ہو جاتے ہیں، اور عشق و جنون ایسی قوتیں معلوم ہونے لگتی ہیں جو واقعی تمام دنیا پر بھاری ہوں۔ اسی حساب سے شعر کا آہنگ اور لہجہ بھی زبردست حاکمانہ اور پر قوت ہیں۔ اس قدر شور انگیز شعر، ہر طرح تک سکھ سے درست، روانی اور زبان کی ظاہری سادگی کے ساتھ معنی کی اتنی جہتیں۔ کہاں بے چارے فراق، کدھر بے چارے ابن انشا، یہاں تو ناصر کاظمی کے بھی پر جلتے ہیں۔

آتش غم کے سیل رواں میں نیندیں جل کر دکھ ہوئیں

پتھر بن کر دیکھ رہا ہوں آتی جاتی راتوں کو

ناصر کاظمی کے شعر میں ذاتی تجربہ، محدود شخصی لہجے میں بیان ہوا ہے۔ میر کا شعر ایک طرف تو آفاقی تخیل کو کام میں لاتا ہے، پھر اس کا تنظیم اپنی صورت حال پر، بلکہ پوری دنیا پر، حاوی ہے وہ ناصر کاظمی کے تنظیم کی طرح اپنی زندگی کا حکوم نہیں، جس نے خود کو بے خواب راتوں کے سپرد کر دیا ہے۔ ناصر کاظمی کا تنظیم آتش غم کے سیل رواں کی بات کرتا ہے، کہ اس نے اس کی نیند کو جلا کر خاک کر دیا ہے۔ میر کا تنظیم خود رو پاؤں اور صحراؤں کا خالق ہے۔ اس کا رونا کسی بنت عم کے ہجر میں رونے والے کا رونا نہیں، بلکہ ایسے شخص کا رونا ہے جو کائنات کے ایسے پرور رہا ہے، اور جس کا رونا خود ایک کائناتی المیہ ہے۔

عسکری صاحب نے عمدہ بات کہی ہے کہ میر ”اپنی عظیم تر شاعری میں اپنے ذاتی جذبات کو وہ اہمیت نہیں دیتے جو دوسرے شاعر دیتے ہیں۔ میر اس خوش فہمی میں مبتلا ہوتے ہی نہیں کہ اپنے جذبات کو کائنات کا مرکز سمجھ بیٹھیں۔۔۔ جس شاعر کے جذبات کا تعلق براہ راست پوری زندگی سے ہو، وہ اس شاعر سے مختلف قسم کا ہوگا جس کے جذبات کا تعلق خود اس کی ذات سے ہو۔“ یہ بات صاف ظاہر ہے کہ ناصر کاظمی کا شعر اس عالم سے ہے جہاں شاعر کے جذبات کا تعلق خود اپنی ذات سے ہوتا ہے۔ اور میر کا شعر اس عالم سے بھی آگے کی چیز ہے جہاں شاعر ذاتی جذبات کے اظہار کو کچھ خاص اہمیت دینے پر مجبور ہوتا ہے۔ بقول عسکری ”میر کے اندر ایک ایسی زبردست صلاحیت۔۔۔ دماغ میں اتنی طاقت تھی کہ صرف عشق کے تجربات یا ذاتی تجربات نہیں، صرف ”شاعرانہ“ تجربات بھی نہیں، بلکہ زندگی کے بہت سے چھوٹے بڑے اور مختلف نوعیت رکھنے والے تجربات پر ایک ساتھ غور کر سکے، اور ان سب کو ملا کر ایک عظیم تر تجربہ ہے

کی شکل دے سکے۔“

مندرجہ بالا اقتباس میں عسکری صاحب نے ”تجربے“ (Experience) کا ذکر جس انداز سے اور جس کثرت سے کیا ہے، اس سے یہ گمان گذر سکتا ہے کہ عسکری صاحب نے اس لفظ کو مغربی تنقید کے اصطلاحی معنی میں استعمال کیا ہے۔ بات بڑی حد تک صحیح ہے، کیونکہ جس تحریر کا اقتباس میں نے نقل کیا، اس زمانے کی ہے جب عسکری صاحب نے مضمون اور معنی کے مسائل پر پوری طرح غور نہیں کیا تھا۔ لیکن انھیں اس بات کا احساس تھا کہ ہماری غزل اس معنی میں Lyric شاعری نہیں ہے کہ شاعر اس میں اپنے تجربات و جذبات بیان کرتا ہے۔ انھوں نے مندرجہ بالا اقتباس میں بھی یہ بات کہی ہے کہ میر کی ”عظیم تر“ شاعری میں ان کے اپنے ذاتی جذبات کو مرکزی اہمیت نہیں، بلکہ وہ چھوٹے بڑے اور مختلف النوع تجربات کو یک آہنگ (Synthesise) کرنے کو زیادہ اہم سمجھتے تھے۔ پھر عسکری صاحب کو اس بات کا بھی علم تھا کہ مجرد ”تجربہ“ بے معنی ہے۔ چنانچہ مندرجہ بالا تحریر کے چند ہفتوں بعد کی ”جھلکیاں“ میں انھوں نے لکھا کہ ”اگر ہمارے غزل گو شاعروں نے، خصوصاً تازہ ترین شاعروں نے، یہ بات نہ سمجھی کہ تجربے اور اسلوب میں کیا تعلق ہے، تو ان کا مجرم چند دن بھی نہ قائم رہے گا۔“ (یعنی نیا تجربہ = نیا مضمون) اسی وقت کامیاب ہوتا ہے جب اسلوب بھی نیا ہو۔

جیسا کہ میں دیا ہے میں عرض کر چکا ہوں (صفحہ ۹۷) ہماری شعریات میں زندگی کے تجربے کو مرکزی اہمیت نہ ملنے کی وجہ یہ ہے کہ مضمون و تصور تمام تجربات کو محیط ہے۔ شاعر کا اصل کام دنیا کے بارے میں بیانات مرتب کرنا (تجربہ بیان کرنا) نہیں، بلکہ دنیا کے بارے میں بیانات جو موجود ہیں ان کے بارے میں بیانات مرتب کرنا ہے۔ یعنی مضمون سے نیا مضمون پیدا کرنا یا مضمون میں نئے معنی پیدا کرنا۔ کیفیت اور شور انگیزی بھی مضمون کے پہلو میں اور معنی کو مضمون کی اولاد کہہ سکتے ہیں۔ میر کے زیر بحث شعر میں مضمون بہت معمولی ہے، لیکن اسے کیفیت اور شورش کے ساتھ بیان کیا گیا ہے۔ کیفیت اور شورش نے معنی کی تہوں کو بظاہر داب لیا ہے۔ جب غور کریں تو معنی کی نئی تہیں بھی کھلنا شروع ہوتی ہیں۔ ہر طرح سے مکمل شعر ہے۔ سبحان اللہ۔ غالب کے یہاں ایسی معنی آفرینی تو مل سکتی ہے، لیکن ایسی شورش اور کیفیت نہیں۔

۴۷۰

۱۳۵۵ ہاتھ لئے آئینہ تجھ کو حیرت ہے رعنائی کی
ہے بھی زمانہ ہی ایسا ہر کوئی گرفتاری میں ہے

۴۷۰/۱ مندرجہ ذیل دو مضمون اس قدر عام، بلکہ پامال ہیں، کہ اگر عندلیب شادمانی یا طاعلمانی یا حالی ان پر بادش سب و شتم کرتے تو چنداں غلط نہ تھا:

(۱) معشوق اس درجہ حسین ہے کہ وہ آئینے میں خود کو دیکھتا ہے اور متحیر ہوتا ہے (آئینہ اور حیرت میں رعایت بھی ہے کیونکہ تحیر صفت ہے آئینے کی۔)

(۲) زمانہ نہایت نامساعد اور ناخوش اس ہے۔ اچھوں پر بھی برا وقت پڑا ہے، معمولی لوگوں کی بات ہی کیا؟

اس بات سے قطع نظر کہ مضمون آفریں شاعر ایسے مضامین میں بھی نئی بات نکال سکتا ہے، لیکن مذکورہ بالا بزرگوں کی نگاہ سے میر کا زیر بحث شعر شاید نہیں گذر رہا تھا، ورنہ وہ ان مضامین کے بارے میں اپنی رائے بدل بھی لیتے۔ یہاں ایک مضمون (۱) کو دوسرے مضمون (۲) کی دلیل میں پیش کیا گیا ہے۔ زمانہ اتنا خراب آگیا ہے کہ ہر شخص کسی نہ کسی قید میں ہے۔ رنج و محنت کی قید، عشق کی قید، حاکم غیر عادل کی قید، غریبی کی قید، وغیرہ۔ اور اگر معشوق ہے تو وہ اپنے حسن کی قید میں ہے۔ یعنی (۱) اسے اپنے حسن پر تحیر ہے، اور وہ اس تحیر کی بنا پر ساکت و صامت آئینے میں محو ہے۔ گویا وہ کہیں آنے جانے سے معذور ہے۔ اور اگر اسے نقل و حرکت کی آزادی نہیں تو وہ قیدی ہی کہلائے گا۔ (۲) وہ خود اپنے آپ پر عاشق ہو گیا ہے۔ اس طرح وہ (الف) اپنے دل کا قیدی ہے۔ اس کا دل ”لگ گیا ہے“، یعنی وہ اپنی ہی قید میں ہے۔ دل چھڑا کر بھاگ نہیں سکتا۔ اور (ب) عشق کا قیدی ہے۔ اب عشق اس کے ساتھ جو بھی معاملہ کرے۔

اسی غزل میں میر نے معشوق کی آئینہ داری پر ایک اور شعر کہا ہے جس سے غالب نے

استفادہ کیا۔

صورتیں بگڑیں کتنی کیوں نہ اس کو توجہ کب ہے وہ

سامنے رکھے آئینہ مصروف طرح داری میں ہے

مصرع اولیٰ میں دل جلے عاشق کا کلام خوب ہے۔ لیکن غالب نے میر سے مضمون لے کر اس میں آفاقی

ڈراما اور حسن ازل کے دم بدم بدلے جلوؤں کی روداد رکھ دی۔

آرائش جمال سے فارغ نہیں ہنوز

پیش نظر ہے آئینہ دائم نقاب میں

۴۷۱

عہد جنوں ہے موسم گل کا اور شگوفہ لایا ہے

ابر بہاری دادی سے اٹھ کر آبادی پر آیا ہے

برسوں ہم درویش رہے ہیں پردے میں دنیا داری کے

ناموس اس کی کیونکہ رہے یہ پردہ جن نے اٹھایا ہے

ڈھونڈ نکالا تھا جو اسے سو آپ کو بھی ہم کھو بیٹھے

جیسا نہال لگایا ہم نے دیا ہی پھل پایا ہے

میر غریب سے کیا ہو معارض گوشے میں اس وادی کے

ایک دیا سا بجھتا ان نے داغ جگر پہ جلایا ہے

۴۷۱/۱ مصرع اولیٰ کی ایک قرأت یوں ممکن ہے کہ ”موسم گل“ کو مرکب مانا جائے۔ اب نثریوں

ہوگی۔ موسم گل (یعنی بہار) کا عہد جنوں ہے۔ اور (یہ عہد جنوں ایک، اور) شگوفہ لایا ہے۔ یعنی موسم گل

یوں ہی زور شور پر تھا کہ اب اس پر بھی جنوں کا جوش ہے۔ اور اس پر ایک اور نئی بات ہوئی جو جنوں کو اور بھی

زور دے گی۔ یہ قرأت پہ تکلف بنتی ہے، لیکن اس کے ممکن ہونے میں کوئی کلام نہیں۔ دوسری قرأت

سیدھی سادی ہے کہ ”موسم گل“ کو مرکب نہ مانیں۔ ایسی صورت میں نثریوں ہوگی: ”عہد جنوں ہے

(اور) گل کا موسم (ایک) اور شگوفہ لایا ہے۔“

”شگوفہ لانا“ میر نے اور جگہ بھی لکھا ہے، مثلاً ۱۰۵/۴۔ وہاں میں نے اس کے معنی یوں بیان

کئے تھے: ”درختوں سے چمن چمن کر آتی ہوئی چاندنی کو... شگوفہ کھلاتے بیان کرنا بہت خوب ہے۔ شگوفہ لانا“ بمعنی کلی کا نمودار ہونا بھی بہت خوب صورت ہے۔ گل مہتاب کے کھلنے کو ہی شگوفہ سے تعبیر کیا ہے۔ دوسرے محاورے جن سے مصرعے کو مناسبت ہے، مثلاً ”ایں گل دیگر شگفت“ اور ”شگوفہ چھوڑنا“ اور ”شگوفہ پھولنا“ بھی ذہن میں آتے ہیں۔ (جس شعر پر بحث تھی وہ بھی یہاں نقل کرنا غیر مناسب نہ ہوگا۔ دیوان دوم۔)

شمن میں میرے اے گل مہتاب
کیوں شگوفہ تو کھلنے کا لایا

”شگوفہ لانا“ کا اندراج ”مخزن المحاورات“ میں نہیں ہے۔ برکاتی کی فرہنگ میں بھی نہیں۔ ”نور“ اور ”آصفیہ“ دونوں میں البتہ ہے۔ میں نے سہواً اسے محاورہ نہ قرار دیا۔ اس باعث ۱۰۵/۴ کے مصرع ثانی کی معنویت مکمل طور پر بیان ہونے سے رو گئی۔ شعر زیر بحث میں یہ محاورہ بھی ہے اور ”گل“ کے شلغ کا لفظ بھی۔ ابر بہاری کا وادی (= میدان، پہاڑ کا دامن، دو پہاڑوں کے بیچ کی جگہ، وغیرہ) سے اٹھ کر آبادی پر آنا موسم گل کا شگوفہ اس معنی میں ہے کہ موسم گل کی وجہ سے جنون تو یوں ہی زور پر ہے، اب جو شور ابرو ہاراں ہوگا تو جنون اور بڑھے گا۔ یہ طرز بیان پر لطف ہے کہ ابرو تو وادی سے آبادی پر خود چڑھ کر آیا ہے، لیکن اسے موسم گل کی لائی ہوئی آفت سے تعبیر کیا ہے۔ (کیوں نہ ہو، شگولم بہر حال جتلاے وحشت ہے۔) مصرع ثانی میں حرکت بادلوں کی تازگی اور پانی سے بوجھل ہونے کا پیکر خوب ہے۔

میر نے اس بات کو مبہم چھوڑ کر، کہ جنون میں موسم گل کے سونے پر ابر بہاری کا سہاگا کیا گل کھلائے گا۔ امکانات کے دروازے کھلے چھوڑ دیئے ہیں۔ ان کی وضاحت بھی چنداں ضروری نہیں، بس، ”شور بہاراں“ کے مضمون پر ۳۴۲/۳ ملاحظہ ہو۔ ”وادی“ اور ”آبادی“ کی تینیس عمدہ ہے۔ ابر کے وادی سے اٹھ کر آبادی پر آنے کے بارے میں سن کر ایک لمحے کو گمان گذرتا ہے کہ دونوں میں کوئی معنوی رشتہ بھی ہے۔ حالاں کہ ظاہر ہے کہ ”وادی“ اور ”آبادی“ میں مناسبت لفظی تو ہے، مناسبت معنوی نہیں۔ الفاظ کا ایسا استعمال، جس سے شعر کے لسانی ماحول میں تازگی پیدا ہو، استعارے کا حکم رکھتا ہے۔

”ابر بہاری“ میں بھی ایک لطف ہے کہ اہل ایران اس سے وہ بادل مراد لیتے ہیں جو ریح کے موسم میں برستا ہے، اور ہم اس سے برسات کا بادل مراد لیتے ہیں۔ لیکن جنون کی شدت برسات میں نہیں،

بلکہ حقیقی موسم بہار (= ہندوستان کے فردری مارچ) میں ہوتی ہے۔ دو مختلف جغرافیائی استعاروں کی آمیزش یہاں نیا شگوفہ کھلا رہی ہے۔

۴۷۱/۲ اس شعر میں سب کچھ مبہم ہے، بلکہ تھوڑا سا اسرار ہے۔ اسے ۳۶۴/۶ سے ملا کر پڑھئے تو بات ذرا صاف ہوتی ہے۔ میر کے بہت سے شعروں کی طرح یہاں بھی ایک افسانہ ہے، اور اس کی کلید خلوص زہد میں ہے۔ برسوں تک خدا سے لو لگائے رہے۔ اوپر اوپر ہم عام لوگوں کی طرح دنیا دار، اور اپنی کمزوریوں کے غلام، نفس امارہ کے قیدی رہے۔ پھر ایک دن ایسا آیا جب ہم کسی کے حیرنگاہ کے گھائل ہو کر ساری جمکین، سارا ضبط نفس کھو بیٹھے نتیجہ یہ ہوا کہ پھر ہمیں دنیا ترک کر کے دشت و در کی راہ لینی پڑی۔ اس طرح ہماری درویش فشی کل گئی اور ہماری (جھوٹی) دنیا داری کا پردہ چاک ہو گیا۔ ظاہر ہے پھر بھی ہم اس کا پردہ چاک کریں گے جس کے عشق میں ہمارا یہ حال ہوا کہ ہمارا اصل رجحان (یعنی دل زدگی، دل خشکی، ترک دنیا) سب پر آشکارا ہو گیا۔ ملاحظہ ۳۱۳/۱ جہاں معشوق کو بدنام کرنے کا مضمون ہے۔

شعر میں مضمون نیا تو ہے ہی، ایک پرانے مضمون کی تقلید بھی اس میں ہے۔ عام طور پر لوگوں کی ریا کاری، مکاری وغیرہ کا پردہ چاک ہوتا ہے، اور وہ اس کی شکایت کرتے ہیں، بے جا جاتی سہی۔ یہاں اخلاص اور فقیری کا پردہ چاک ہو رہا ہے، بلکہ یہ دھمکی بھی دے رہا ہے کہ جس نے ہمارا حال دنیا پر کھولا ہم اس کا حال بھلا کب نہ کھلنے دیں گے؟

مصرع ثانی کے انشائیہ فقرے ”ناموس اس کی کیونکر رہے“ میں حسب معمول کلی معنی ہیں۔ (۱) اس کی آبرو ہرگز نہ رہ پائے گی۔ (۲) ایسا ممکن ہی نہیں کہ اس کی آبرو رہ جائے۔ (یہ قانون فطرت ہے۔) (۳) ہم دیکھ لیں گے کہ اس کی آبرو بھلا کس طرح باقی رہ جاتی ہے۔ مصرع اولیٰ میں صرف ونحو کے بجائے ضمیر نے ایک نیا امکان پیدا کیا ہے۔ اس کی نثر ایک تو یوں ہوگی ”ہم (در اصل) درویش (ہیں اور) برسوں دنیا داری کے پردے میں چھپے رہے ہیں۔“ دوسری نثر یوں ممکن ہے: ”ہم لوگ دراصل درویش ہیں...“ یعنی دوسری نثر کی رو سے یہ بیان ایک پورے فرقے کی طرف سے ہے، اور پہلی نثر کی رو سے اس کا شگولم کوئی ایک درویش ہے۔ بہت دلچسپ اور مزیدار شعر ہے۔ دیوان پنجم میں اس مضمون کو بہت ہلکے رنگ میں کہا ہے۔

صورت کے ہم آئینے کے سے ظاہر فقر نہیں کرتے
ہوتے ساتے روتے پاتے ان نے منہ کو لگا کی خاک

۳۷۱/۳ یہ مضمون بھی بے حد عام ہے، اور خود میر کے یہاں جگہ جگہ ملے گا۔ مثلاً ۳۸۹/۳ میں اس پر گفتگو ہے کہ جس کو معشوق (حقیقی) کی خبر مل گئی وہ خود سے بے خبر ہو گیا۔ پھر ۸۸۱/۱ اور ۳۵۹/۱ پر اس سے ملتے جلتے مضمون ہیں۔ دیوان چہارم میں ایک طرفہ بے چارگی اور جھجھلاہٹ سے کہا ہے۔

بخود جستجو میں نہ اس کی رہے
ہم آ بھی ہیں گم کس کو پیدا کریں
یا پھر دیوان ششم میں رنجیدہ ہو کر کہا ہے۔

صحت عجب طرح کی پڑی اتفاق ہائے
کھو بیٹھے جو آپ کو تو اس کو پائے

ان باتوں کے باوجود شعر زیر بحث اپنی شان رکھتا ہے۔ یہاں خود پر طر ہے، اور اس کو ہر مقصود پر بھی طر ہے جس کی تلاش میں خود کو گم کیا تھا۔ معشوق کو تلاش کرنے کی سعی و کوشش کو درخت لگانے سے تعبیر کرنا، اور پھر خود کو کھو بیٹھے اور اسے پالینے کو پھل پانے سے تعبیر کرنا استعارہ سازی کا کمال تو ہے ہی، ذہنی بات کہنے کا بھی کمال ہے۔ ”پھل پانا“ دونوں معنی میں آتا ہے۔ مثلاً ہم کہتے ہیں: ”اس نے صبر کیا اور اس کا پھل پایا۔“ لیکن یہ بھی کہتے ہیں: ”اس کو اپنے گناہوں کا پھل ملا۔“ یہاں مزید لطف یہ ہے کہ مصرع ثانی میں باقاعدہ طعنہ زنی کا انداز ہے، گویا معشوق (حقیقی) کی تلاش میں خود کو گم کر دینا تو دور کی بات رہی، اس کی محض تلاش ہی احقانہ فعل نہیں تو فعل مبث ضرور ہے۔ دیوان پنجم ہی کے ایک شعر میں تلاش کے عبت ہونے کا مضمون ہے، لیکن طر و تعریف کے انداز میں نہیں، بلکہ ذرا کسی بے وقوف پر خندہ زیر لب کے انداز میں۔

سنا تھا اسے پاس لیکن نہ پایا
چلے دور تک ہم گئے اس خبر پر

زیر بحث شعر میں اس نکتے پر بھی غور لازمی ہے کہ خود کو کھو بیٹھا اس کو ڈھونڈ نکالنے کا نتیجہ تھا، یا

اس کو ڈھونڈ نکالنے میں کامیاب ہونے کی شرط ہی یہی تھی کہ بخود خود کو کھو بیٹھے؟ ”سو آپ کو بھی ہم کھو بیٹھے“ میں پر لطف ابہام ہے۔ ویسے بھی، منکلم کا لہجہ بظاہر خود پر غفلت کا ہے، لیکن بات پوری طرح کھلتی نہیں۔ کیا اس کا مقصود یہ تھا کہ معشوق (حقیقی) کو تلاش کر لوں گا تو اپنی حقیقت تک پہنچ جاؤں گا؟ تو کیا اس کی حقیقت یہی تھی کہ جب معشوق مل جائے تو وہ خود کھو جائے؟ یعنی کیا اس کا وجود منحصر تھا معشوق کے نہ ہونے پر؟ یہ سوال بھی ہے کہ اسے دراصل کس کی تلاش تھی؟ اپنی، یا معشوق (حقیقی) کی؟ اگر معشوق (حقیقی) کی تلاش تھی تو پھر اپنے کھو جانے پر غم / طنز کیوں؟ اور اگر اپنی تلاش تھی تو شروع سے وہی کام کیوں نہ کیا؟ غرض اتنے سوالات ہیں کہ شعر کے ساتھ ہمارا مکالمہ ختم ہونے کا نام ہی نہیں لیتا، اور بات پھر بھی پوری طرح روشن نہیں ہوتی۔

اگر یہ فرض کریں (اور شعر کا لہجہ فوری طور پر اس مفروضے کو راہ دیتا ہے) کہ منکلم اس بات سے خوش نہیں ہے کہ اس نے خود کو کھو کر معشوق (حقیقی) کو حاصل کیا۔ پھر تو مراد یہی ہوئی کہ یہ سخت مادہ پرستانہ نہیں، تو بشر دوستی کی اس منزل کا شعر ہے جہاں انسان خود اپنا مقصود حقیقی ہوتا ہے۔ اس نتیجے پر متعجب ہونے کی ضرورت نہیں، میر کے یہاں ایسے شعر اور بھی ہیں۔ مثلاً ملاحظہ ہوں غزل ۲۵۶۔

۳۷۱/۴ یہاں لفظ ”معارض“ اس لئے دلچسپ ہے کہ میر نے اسے تقریباً پچاس برس پہلے بڑے مبارزانہ لہجے میں برتا تھا۔

اس فن میں کوئی بے نہ کیا ہو مرا معارض
اول تو میں سند ہوں پھر یہ مری زباں ہے

(دیوان اول)

یہ خیال آ لازمی ہے کہ شعر زیر بحث میں کوئی طر تو پوشیدہ نہیں ہے؟ ایسا لگتا تو نہیں، لیکن میر سے کچھ بعید بھی نہیں۔ مصرع ثانی میں جگر پر داغ جلانے کا بیکر میر نے اور جگہ بھی استعمال کیا ہے۔

رنگ محبت کے ہیں کتنے کوئی تھیں خوش آدے گا
خون کر دے یا دل کو یا داغ جگر پہ جلاؤ گے

(دیوان چہارم)

نفع کہو دیکھا نہیں ہم نے ایسے خرچ اٹھانے پر
دل کے گداز سے لوہور دے داغ جگر پہ جلانے بھی

(دیوان پنجم)

تہا چلتے ہوئے چراغ کے مضمون پر مبنی جگر میر نے کئی جگہ برتے ہیں، مثلاً ۱۱۲۹/۱ اور ۳۸۲/۱۔ ان اشعار کے تناظر میں یہ کہنا اور بھی مشکل ہو جاتا ہے کہ زیر بحث شعر میں کوئی طنز یہ پہلو بھی ہوگا۔ اب ان پہلوؤں پر توجہ کرتے ہیں جن تک ہماری نظر پہنچ سکی ہے۔

مصرع اولیٰ میں ”غریب“ بمعنی ”بے چارہ“ بھی ہے، اور ”اجنبی“ کا مفہوم بھی رکھتا ہے۔ میر ایک اجنبی مسافر ہے، جس کا کوئی پرسان حال نہیں۔ ایسے میں اگر کوئی متوجہ ہوتا بھی ہے تو تعارض کے خیال سے، یعنی میر سے سوال جواب کے خیال سے، کہ تم کون ہو، یہاں کیا کر رہے ہو؟ وغیرہ۔ ”معارض“ کا مادہ ”عرض“ ہے، جس کے بہت سے معنی ہیں ”پیش کرنا“، ”سامنے آنا“، ”سامنا کرنا“ تو ہیں ہی۔ (یہیں سے ”معارض“ بمعنی ”مقابل، مخالف“ وغیرہ بنا۔) لیکن اس کے بمعنی ”پھاڑ، دامن کوہ“ بھی ہیں۔ ان معنی میں ”وادئ“ سے اس کی مناسبت ظاہر ہے۔ لہذا ”وادئ“ میں کسی کا ”معارض“ ہونا ایک لطف رکھتا ہے۔ وادئ میں کسی معارض کا ہونا قرین قیاس نہیں۔ لہذا متکلم کو ہستی ہی اتنی دیر ان یادداشت خیز معلوم ہو رہی ہے کہ وہ اسے وادئ کہتا ہے، یا پھر وہ ہستی کے کسی کونے میں ہے، جو دامن کوہ میں واقع ہے۔ پہلا امکان زیادہ قوی معلوم ہوتا ہے۔ لیکن متکلم خود کو دنیا میں اس قدر تنہا سمجھتا ہے گویا وہ کسی وادئ کے گوشے میں ہو۔ یا پھر وادئ سے مراد ”وادئ زیست“ یا ”وادئ عشق“ بھی ممکن ہے۔ ہر صورت میں میر کی حیثیت کسی ایسے شخص کی ہے جو اجنبی اور بے کس ہے۔

بے کسی کے اس تاثر کو دوسرے مصرعے سے تقویت ملتی ہے، کہ میر کے پاس روشنی، چہل پہل، رونق کا کوئی سامان نہیں۔ بس ایک بجھتا سا، ٹٹھاتا دیا ہے جو داغ جگر پر روشن ہے۔ داغ جگر کا چراغ کے مانند روشن ہونا تو سمجھ میں آتا ہے۔ لیکن داغ جگر کے اوپر چراغ روشن کرنے سے تو مراد یہ بنتی ہے کہ وہ داغ جگر بھی خاموش و مردہ ہے، اور میر نے جو دم سادیا روشن کیا ہے، وہ اس مردہ، خاموش داغ جگر کے لئے چراغ لحد کا حکم رکھتا ہے۔

ایک امکان یہ بھی ہے کہ ”داغ جگر“ مرکب نہ ہو۔ اس صورت میں نثریوں بنے گی: ”ان

نے جگر پہ ایک دیا سا بجھتا داغ جلایا ہے۔“ چونکہ ”داغ جلانا“ کا محاورہ میر نے کثرت سے استعمال کیا ہے (مثلاً ۲۱۳/۲) اس لئے یہ معنی غلط نہیں ٹٹھرائے جاسکتے کہ جگر پر ایک داغ روشن تو کیا ہے، لیکن وہ اتنا مدہم ہے جیسے بجھتا ہوا دیا۔ لہذا ایسے بے کس آدمی سے معارض ہونا کیا ضرور؟

بیکر در بیکر کی یہ پیچیدگی، اور اس کے تاثر کا ارتکاز، لائق داد ہے۔ اب میر کا کردار ہمارے سامنے ایسے شخص کا کردار بن کر سامنے آتا ہے جس کے اندر کی سب آگ بجھ چکی ہے، اور اس آگ کی یادگار ایک داغ جگر ہے جس کی گرمی اور چمک ماند پڑ چکی ہے۔ اس داغ کی یادگار ایک ٹٹھاتا ہوا چراغ ہے جسے خود میر کی شکستہ ہستی کہہ سکتے ہیں۔

یہ میر کے ان چند شعروں میں ہے جن میں درویشی طغیانی، اپنی شکست پر غرور، اپنی ناکامی میں بھی گردن افزائی کا پہلو نکالنے کے طور پر، یہ سب نہیں ہے، بلکہ ایک ذرا سا اپنے اوپر افسوس، اپنی آگ کے ضائع جانے کا رنج ہے۔ شخصیت کو ہزیمت تو یہاں بھی نہیں ہوئی، لیکن دنیا کے آگے جم کر مقاومت بھی نہیں ہے۔ اس کی جگہ اپنے آپ میں گم رہنے، اور باہر کی دنیا سے درپیش نہ ہونے کی آرزو ہے۔ اس شعر میں بڑھاپے کی تھکاوٹ سنائی دیتی ہے۔

۴۷۲

۱۳۶۰ بھوکے مرتے مرتے منہ میں تلخی صفا پھیل گئی
بے ذوقی میں ذوق کہاں جو کھانا چٹا مجھ کو بھائے

۴۷۲/۱ میر کے بارے میں جہاں عسکری صاحب نے بہت سی عمدہ باتیں کہی ہیں ان میں ایک یہ بھی ہے کہ میر میں یہ صلاحیت تھی کہ وہ ”چھوٹے موٹے تجربات کو ایسے حسین طریقے سے بیان کر سکتے تھے کہ“ اس معاملے میں بھی دوسرے شاعر آسانی سے (میر) کا مقابلہ نہیں کر سکتے۔ لیکن میر میں اس کی مخالف صفت بھی تھی، کہ (جیسا میں نے اکثر کہا ہے) وہ بڑی بڑی باتوں اور عشق کے بڑے بڑے تجربات کو روزمرہ زندگی کی سطح پر اتار کر بھی بیان کر سکتے تھے۔ خود عسکری صاحب نے میر کے شعر ناچار میر منڈ کری سی مار سورا (ملاحظہ ہو ۱/۹۷) پر کیا عمدہ بات کہی ہے کہ ”آہ چاہے آسمان پر جائے یا نہ جائے، لیکن آدمی کو زمین پر لے آئے تو یہی بہت بڑی کامرانی ہے۔“ افسوس کہ اس کے بعد وہ کہتے ہیں ”اسی ضمن میں فراق کا بھی ایک شعر سنئے چلے۔“ پھر وہ یہ شعر لکھتے ہیں۔

فرصت ضروری کاموں سے پاؤ تو رو بھی لو

اے اہل دل یہ کار عبث بھی کئے چلو

اس پر افسوس ہی کئے بنے، کہ دونوں مصرعوں میں صرف دھوکا بھی رہا نہیں، اور تکرار الگ۔ یہ مثال تو بڑے تجربے کو چھوٹا کر کے دکھانے کی ہوئی۔ یگانہ بھی اسی بیماری کے گرفتار تھے، کہ برابر کے مصرعے بنانا ان کے لئے مشکل تھا، اور مضمون کو وہ بھانہ پاتے تھے۔ لہذا ان کے بڑے مضمون بھی بسا اوقات چھوٹے ہو کر کاغذ پر اترتے تھے۔ یگانہ۔

شربت کا گھونٹ جان کے چٹا ہوں خون دل

غم کھاتے کھاتے منہ کا مزا تک بگڑ گیا

اس بات سے قطع نظر کہ یہاں ”تک“ کی جگہ ”ہی“ کا محل ہے، یگانہ نے غم کو کسی ایسی چیز سے تعبیر کیا ہے جس کا کھانا نقصان دہ ہے۔ یعنی انھوں نے غم کھانے کو کوئی روزمرہ جیسا عمل قرار دیا ہے۔ میر کے زیر بحث شعر میں بھوک سے مرنے کا احساس عشق پر حاوی نہیں، کیونکہ مصرع ثانی میں ”بے ذوقی“ کے باعث ذوق نہ ہونے اور باعث کھانا پینا اچھا نہ لگنے کی بات ہے۔ عشق ہی نے کھانا پینا چھڑا دیا ہے۔ لیکن اس تجربے کو بھوک، اور بھوک کے باعث صبرا کی تلخی کا ذائقہ منہ میں بھر جانے کے پیکر کی شکل دے دینے کی وجہ سے شعر کی سطح عام زندگی کی ہو گئی، جس میں عشق اور بھوک دونوں موت کا باعث ہو سکتے ہیں۔ عشق اور بھوک دو طرح کے تجربے اچانک ایک فوری وحدت بن جاتے ہیں۔ پھر یہ بات بھی ہے کہ میر کا پیکر یگانہ کے پیکر سے زیادہ قوت مند اور محاکاتی ہے۔ ”صبرا“ کا لفظ چہرے کی زردی کی طرف بھی اشارہ کرتا ہے۔ ”ذوق“ کے لفظ (یعنی ذائقہ، یعنی شوق، رجحان) سے بھی میر نے خوب کام لیا ہے۔

فارسی میں ”بے ذوق“ کے معنی ہیں ”بے مزہ چیز۔“ اور ”بے ذوقی“ صفت ہے ”بے ذوق“ کی، یعنی کسی چیز میں مزے کا نہ ہونا اس کی بے ذوقی کہلاتا ہے۔ لیکن اردو میں ”بے ذوق“ اسے کہتے ہیں جسے ذوق نہ ہو۔ (ذوق اچھا بھی ہوتا ہے اور برا بھی۔ لیکن جب ہم کسی کو ”بے ذوق“ کہتے ہیں تو اس سے مراد ہوتی ہے (of good taste)۔) ”ذوق“ کے معنی میں چمکنے کے علاوہ کوشش کرتا، اچھے برے کا فرق کرتا، رجحان رکھتا، وغیرہ معنی میں شامل ہیں۔ اس لئے اردو میں ”بے ذوق“ کے معنی محض ”بے مزہ چیز“ نہیں، بلکہ ایسا شخص بھی ”بے ذوق“ کہلاتا ہے جس کے دل میں کچھ کرنے کی امنگ نہ ہو، کسی بات کی طرف رجحان نہ ہو، وغیرہ۔ اقبال (”بال جبریل“)۔

نو مید نہ ہو ان سے اے رہبر فرزاند

کم کوش تو ہیں لیکن بے ذوق نہیں راہی

لہذا میر کے شعر میں ”بے ذوقی“ اور پھر ”ذوق“ کثیر المعنی ہیں اور بھوک، منہ تلخی کے ضلع کے الفاظ بھی ہیں۔ افسوس کہ پالیس کے علاوہ تمام بڑے اردو لغات ”بے ذوق“ اور ”بے ذوقی“ سے خالی ملے۔ اقبال کا شعر بالکل سانسے کا تھا۔ اس کے باوجود ”اردو لغت“ نے بھی ”بے ذوق“ کو نظر انداز کر دیا ہے۔

میر کے شعر کا داخلی ماحصل وہی ہے جو فراق کے شعر کا ہے، کہ عشق بھی انسانی تجربہ اور انسانی صورت حال ہے، اور عشق کی طرح کی اور بھی صورت حالات ہو سکتی ہیں جو ہم اور معنی خیز ہوں۔ پھر یہ کہ

انسان ہر حال میں فرہاد یا مجنوں کی طرح عشق نہیں کرتا۔ وہ دنیا میں رہ کر بھی عشق کر سکتا اور کرتا ہے۔ فراق صاحب نے ”ضروری کاموں“ کا فقرہ بیسویں صدی کے مزاج کے اعتبار سے اچھا رکھا۔ لیکن ان کا دوسرا مصرع بہت بھونڈا اور ٹھوکی اعتبار سے غلط ہے۔ مگر ان کے شعر کی اصل کمزوری یہ نہیں، بلکہ ان کا مضمون ہے، جس پر عسکری صاحب کی نگاہ نہ گئی۔ عشق میں رونے کا کام دوسرے ضروری کاموں کے ساتھ ساتھ ہوتا ہے۔ ایسا نہیں کہ کاروبار حیات اور گھریلو کام جب فرصت دیں تب ہم اپنے غم کا احساس یا شعور پیدا یا ظاہر کریں۔ یہ بات تو مسلمان صوفیہ بہت پہلے بتا گئے تھے کہ زندگی کے دھندے اور اللہ کی محبت اور جمال الہی سے دوری کا غم ساتھ ساتھ چلتے ہیں۔ ایک بزرگ نے اس کی مثال یوں دی ہے کہ جیسے کسی شخص کا عزیز ترین جوان بیٹا مر جائے تو وہ دنیا کے سب کام پھر بھی کرے گا، لیکن اس کے دل میں ہر وقت اس بیٹے کی یاد کی کسک ہوگی۔ اسے دنیا کے کام اچھے نہ لگیں گے، بعض وقت ان سے نفرت بھی لگے گی۔ لیکن وہ کام بھی ہوتے رہیں گے اور دل روتا بھی رہے گا۔ ان بزرگ کا کہنا تھا کہ اللہ سے دوری میں انسان کو دنیا میں ایسے ہی شخص کی طرح رہنا چاہئے، کہ اس کا دل تو اللہ میں مصروف ہو اور جسم وہ تمام جسمانی کام انجام دے رہا ہو جو اس کا وظیفہ ہیں۔

میر کے شعر میں یہی حقیقت پورے کمال کے ساتھ نظم ہوئی ہے۔ موت کا فوری باعث بھوک ہے، اور اس کا احساس، اس کا شعور، بلکہ اس حقیقت کا اعتراف اور اس کی قدر ضروری ہے۔ لیکن بھوک کی وجہ کھانے پینے سے نفرت ہے، اور کھانے پینے سے نفرت کی وجہ عشق ہے۔ میر نے عشق کو فاقہ کشی کی موت کا پیکر بخش دیا ہے، لیکن فاقہ کشی کی موت خود مقصد حیات کا درجہ رکھتی ہے۔ عشق کے تجربے کی عظمت ہمارے دل میں کم نہیں ہوئی، لیکن اس کی تصویر انھوں نے ہمیں چھوٹے سے آئینے میں دکھادی۔ غیر معمولی شعر کہا ہے۔

میر سوز نے ”تلخ“ کی ردیف میں پوری غزل کہی ہے، لیکن انھوں نے میر کے مضمون کو ہاتھ نہیں لگایا، اور نہ ہی ان کا کوئی شعر میر کے نزدیک پہنچتا ہے۔ مثلاً ایک شعر پیش کرتا ہوں، یہاں رعایت اور صنعت کا لطف ضرور ہے۔

شکر ہے حق کا زباں کی ہم نے لذت چھوڑ دی
جو ملا سو کھا لیا خواہ شیریں خواہ تلخ

میراجی کے یہاں ڈالنے پر مبنی پیکر بہت ہیں۔ پہلے میرا خیال تھا کہ اس خصوصیت میں میراجی اردو شعرا میں بے مثال ہیں۔ لیکن میر کے یہاں مذوقات کی کثرت دیکھ کر محسوس ہوا کہ حسب معمول میر یہاں بھی آگے آگے ہیں۔ بعض شعر ملاحظہ ہوں۔

شیریں نمک لبوں میں اس کے نہیں حلاوت
اس تلخ زندگی میں اب کچھ مزا نہیں ہے

(دیوان ششم)

اب لعل نو خط اس کے کم بخشتے ہیں فرحت یا قوتی = ایک طرح کی خوش رنگ خوش
قوت کہاں رہے ہے یا قوتی کہن میں اور خوش رنگ ملوہ سر رنگ کی شراب۔

(دیوان دوم)

ہائے اس کے شریقی لب سے جدا
کچھ بتا سا گھلا جاتا ہے جی

(دیوان دوم)

میں جو زری کی تو دو تا سرچہ حادثہ بد معاش
کھانے ہی کو دوڑتا ہے اب مجھے ملوہ سمجھ

(دیوان دوم)

خضر اس خط سبز پر تو موا
دھن ہے اب اپنے زہر کھانے کی

(دیوان دوم)

کیا دور ہے شربت پہ اگر نقد کے تھو کے
نک جن نے ترے شریقی ان ہونٹوں کو چوسا

(دیوان سوم)

ہم ڈرتے شکر رنجی سے کہتے نہیں یہ بھی
فلت سے ترے ہونٹوں کی ہیں شہد و شکر آب

(دیوان سوم)

یہ حسرت ہے مروں اس میں لئے لبریز پیانہ
مہکتا ہو نپٹ جو پھول سی دارو سے سے خانہ

(دیوان اول)

کہا میں درد دل یا آگ آگلی
پچھولے پڑ گئے میری زباں میں

(دیوان سوم)

رساتے ہو آتے ہو اہل ہوس میں
مزارس میں ہے لوگے کیا تم کرس میں

(دیوان پنجم)

۴۷۳

کیسی سعی و کوشش سے کہے گئے بت خانے سے
اس گھر میں کوئی بھی نہ تھا شرمندہ ہوئے ہم جانے سے

دامن پر فانوس کے تھا کچھ یوں ہی نکٹاں خاکستر کا
شوق کی میں جو نہایت پوچھی جان جلے پردانے سے

برسوں میں پہچان ہوئی تھی سو تم صورت بھول گئے
یہ بھی شرارت یاد رہے گی ہم کو نہ جانا جانے سے

۴۷۳/۱ مطلع میں کوئی خاص بات نہیں۔ ہاں ایک ذرا سی چالاکی ضرور ہے، کہ کہے میں نہ بت ہیں، نہ تصویریں، اور نہ ہی اب کوئی خانہ کہے کے اندر جاسکتا ہے۔ لہذا وہاں ”کوئی بھی نہ تھا“ کہنا درست بھی ہے، اور حقیقی اعتبار سے نادرست بھی۔ کہے شریف تو اللہ کا گھر ہے، اور لطف یہ ہے کہ اس کے خانہ خدا ہونے کا ثبوت بھی یہی ہے کہ وہاں کچھ بھی نہیں۔ پھر ایک خفیف سا طنز بھی ہے ان لوگوں پر جو بت خانے سے کہے کو جاتے ہیں، اس گمان میں کہ اس میں ظاہری جلوؤں کی اسی قدر فراوانی ہوگی جس قدر بت خانے میں ہے۔

دونوں مصرعوں میں ردائی، ڈرامائی انداز، اور لہجے کا ملنگ پن، تجاہل عارفانہ، یہ سب بھی قابل لحاظ ہیں۔

۴۷۳/۲ اس شعر میں غصب کی کیفیت اور شور انگیزی ہے۔ اس پر مستزاد یہ کہ اس میں طنز کا بھی پہلو

ہے۔ ملاحظہ ہو:-

(۱) ”جان جٹے“ کو ”دل جٹے“ کا ہم معنی فرض کریں۔ یعنی ”بہت زیادہ روحانی دکھ اٹھائے ہوئے۔“ (خاص کر ایسا شخص جو کسی ایسی صورت حال میں گرفتار ہو جہاں روحانی اذیت ہو اور وہ اس سے گلو خلاصی نہ کر سکتا ہو، تو اس کو ”دل جٹا“ کہتے ہیں۔) مومن کے ایک شعر میں یہ معنی بخوبی واضح ہوتے ہیں۔

گرم جواب شکوہ جور عدد رہا

اس شعلہ خوں نے جان جلائی تمام شب

لہذا میر کے شعر میں پروانہ ابھی خاک نہیں ہوا ہے، بلکہ وہ دل جلا اور دکھ اٹھائے ہوئے شمع کے گرد پھر رہا ہے۔ جب اس سے پوچھا کہ شوق کی انتہا کیا ہے؟ یا اس کا انجام کیا ہے؟ تو اس نے فانوس سے لکرا کر جل کر جان دے دی۔ ایک ہلکا نشان جو اس کے نگرانے سے فانوس پر بناتھا، وہی گویا سوال کا جواب ٹھہرا۔ یا پھر نشانیاتی رنگ میں کہیں تو وہ ہلکا سا نشان جو فانوس پر بناتھا اس کے معنی تھے ”شوق کی انتہا/شوق کا انجام یہ ہے۔“ یہ مفہوم طہر کا حامل ہے، کہ جس کے دل پر پڑی نہیں وہ شوق کے انجام یا انتہا کی بات کیا کر سکتا ہے؟ نہایت شوق کی تو کوئی یادگار بھی نہیں بنتی۔ بس اپنی ہی سوختگی کا ایک خفیف سا نشان ہوتا ہے جو نہ صرف یہ کہ صبح کو جھاڑ پونچھ کر صاف ہو جاتا ہے، بلکہ وہ اس بات کی بھی علامت ہے کہ پروانے کی رسائی شمع تک نہیں، بلکہ صرف فانوس تک تھی۔

(۲) اگر ”جان جٹے“ کے معنی قرار دیں ”وہ جس کی جان جل کر خاک ہو چکی ہے۔“ یعنی وہ جو جل بھن کر ختم ہو گیا ہے، تو شعر کا مفہوم یہ ہوگا کہ میں نے پروانہ خاکستر شدہ سے پوچھا یا اس کے بارے میں پوچھا کہ شوق کی نہایت کیا ہے؟ تو مجھے کوئی جواب تو نہ ملا، بس ایک ہلکا سا راکھ کا داغ دکھائی دیا۔ یعنی شوق کی انتہا/انجام یہی ہے کہ بس خاک ہو جاؤ اور بہت سے بہت ایک ہلکا سا داغ معشوق کے دامن پر چھوڑ جاؤ۔

اب مزید باریکیاں ملاحظہ ہوں۔ مصرع اولیٰ میں غیر معمولی ڈرامائیت ہے پھر ”کچھ یوں ہی شان“ کہہ کر پروانے کی بے قدری، اس کی جان کی کم قیمت، اور اس کے نام اور کام کی کم ثباتی کو جس خوبی سے ظاہر کیا ہے اس کی مثال کسی اور فن (مثلاً مصوری) میں نہیں مل سکتی۔ بعض لوگ جو شاعری کی معراج

مصوری قرار دیتے ہیں، وہ ارسطوی فلسفے کے مارے ہوئے ہیں۔ ورنہ کوئی بھی دیکھ سکتا ہے کہ زیر بحث شعر میں جو کچھ بیان ہوا ہے اس کی مصوری ناممکن ہے۔

ایک مفہوم یہ بھی ممکن ہے کہ منکلم کوئی ایسا شخص ہے جو کاروبار شوق میں نیا نیا داخل ہوا ہے۔ پروانہ چونکہ اس معاملے میں کامل و اکمل ہونے کی شہرت رکھتا ہے، اس لئے منکلم نے کسی پروانے سے پوچھا کہ شوق کی نہایت کیا ہے؟ اس طرح ”جان جٹے“ کو پروانے کی عام صفت کہہ سکتے ہیں۔ یعنی سب پروانے جان جٹے ہوتے ہی ہیں۔ دوسری صورت یہ ہو سکتی ہے کہ منکلم نے کسی معمولی، ادھر ادھر کے پروانے سے نہیں، بلکہ کسی ”جان جٹے“ پروانے سے استفسار کیا۔

یہ پہلو بھی نہایت لطیف ہے کہ شوق کی انتہا اور شوق کا انجام دونوں ایک ہیں۔ ”نہایت“ کی ذمہ داریت کے باعث یہ نکتہ ممکن ہو سکا ہے۔ پھر یہ نکتہ بھی ملحوظ رہے کہ دامن پر نشان یا دھبہ عام طور پر بری چیز سمجھا جاتا ہے۔ ”دامن پر دھبہ لگنا“ بمعنی عزت کھوٹی ہونا، بدنام ہونا، اہرام لگنا وغیرہ۔ اور اگر بخاورے کا حوالہ نہ بھی دیں تو دامن کا دھبہ ایسی چیز نہیں جسے قائم رہنے دیا جائے۔ لہذا شوق کی نہایت، اس کی معراج، اس کے کمال کی انتہا، محض ایک دھبہ ہے جسے معشوق اپنے دامن سے جلد از جلد دھو ڈالنا چاہے گا۔ اور اگر اسے معشوق کے دامن پر داغ، یا دھبہ فرض نہ بھی کریں، تو آخر شوق کی انتہا کیا رہی؟ بس ایک دھندلا سا نشان جس کی زندگی لحوں میں تاپنی جا سکتی ہے۔

شور انگیزی، کیفیت، معنی، مضمون، روانی جس لحاظ سے دیکھیں یہ شعر شاہکار ہے۔

۴۷۳/۳ اس شعر میں بھی ایک افسانہ ہے، اور حسب معمول زبان کی چالاک تو ہے ہی۔ ”ہم کو نہ جانا جانے سے“ یعنی ”جان بوجھ کر ہم کو نہ پہچانا۔“ ظاہر ہے کہ یہ معنی ایک لحد رکھنے پر ہی سمجھ میں آتے ہیں۔ اول دہلہ میں گمان گزرتا ہے کہ معنی ہیں ”ہمارے (جٹے) جانے کی وجہ سے ہم کو نہ پہچانا۔“ لطف یہ ہے کہ موخر الذکر معنی کچھ ایسے غلط بھی نہیں۔ پہلے مصرعے میں کہا کہ تم نے برسوں میں تو ہمیں پہچانا سیکھا تھا، اور پھر صورت بھول گئے۔ اس کو مصرع ثانی سے ملا کر پڑھئے تو یہ امکان پیدا ہوتا ہے کہ منکلم/عاشق نے بہ شکل بڑے عرصے کی کوشش کے بعد معشوق کو اپنا صورت آشنا کیا تھا۔ پھر کسی ضرورت یا مجبوری کی بنا پر منکلم/عاشق کو چند روز کے لئے کہیں جانا پڑا۔ اب جو واپس آ کر دیکھتا ہے تو پھر وہی روز اول ہے، کہ

معشوق اسے پہچانتا نہیں۔ شکلم/عاشق اسے معشوق کی شرارت پر محمول کرتا ہے کہ ہم ذرا دیر کو چلے کیا گئے کہ تم کو پھر ہماری صورت بھول جانے کا بہانہ مل گیا! گویا ہمارا جانا تمہارے نہ جانے کا بہانہ ہو گیا۔ دونوں صورتوں میں معشوق کی شوخی اور شرارت کا مضمون ہے۔ فرق صرف ہے کہ پہلے معنی کی رو سے مضمون بیان ہوا ہے زبان کی چابکدستی کے ذریعہ۔ اور دوسرے معنی کی رو سے مضمون بیان ہوا ہے طرز بیان ایسا اختیار کرنے پر جس میں بعض باتیں مقدر چھوڑ دی ہیں، اور ہمیں اپنی طرف سے خانہ پری کرنی پڑتی ہے۔

پہلے مصرعے میں بے چارگی اور طنز خوب ہیں، لیکن دوسرے مصرعے میں ایک طرح کی قطعیت (Finality) ہے، کہ اب معشوق سے سوائے شرارت اور تجاہل کے کچھ بھی متوقع نہیں۔ ”یہ بھی شرارت یاد رہے گی“، گویا زندگی کا ایک باب ختم ہوا، اور اگلے باب میں ان باتوں کی بھی توقع نہیں جو گذر چکیں۔ وہ بہت اچھی باتیں نہ تھیں، لیکن کچھ تو تھا۔ معشوق ہماری صورت تو پہچاننے لگا تھا۔ اب وہ بھی رابطہ نہ رہا۔ معشوق کا کردار عجیب المیزان کا کردار ہے، کہ اس نے طوطا چشتی کی ہے، لیکن ہم اس کے برتاؤ کو طبیعت کے خبث سے زیادہ کھلنڈرے پن، شوخی اور اداے معشوقی پر محمول کرنے پر مجبور ہو جاتے ہیں۔ آخر وہ غالب کے معشوق کی طرح ”بے حوصلہ“ تو نہیں رہ

معشوقی و بے حوصلگی طرفہ بلا ہے

میر کے شعر میں شکلم نے ”شرارت“ کا لفظ بڑا معنی خیز رکھا ہے، کہ یہ ہزار بے مروتی سہی، لیکن ہے پھر بھی شرارت ہی۔ ورنہ اور کئی لفظ ممکن تھے ”حرکت“، ”تجاہل“ وغیرہ لفظ ”شرارت“ میں نوعمری اور چلبلی پن کی خوشبو ہے۔

۳۷۴

روٹھے جو تھے سو ہم سے روٹھے ہوئے وداہی
کیا رویے ہمیں تو منت بھی کر نہ آئی

۳۷۴/۱ یہ شعر انسانی تعلقات کے اس بنیادی تضاد کو نمایاں کرتا ہے جس کی طرف عسکری صاحب نے بار بار اشارہ کیا ہے کہ عشق بیک وقت زحمت بھی ہے اور رحمت بھی۔ اس کے ساتھ ساتھ اس میں ترسیل کی ناکامی کا الیہ بھی ہے، کیونکہ ”منت بھی نہ کر آئی“ کا ایک مطلب یہ بھی ہو سکتا ہے کہ ”تمام منت سماجت کے الفاظ جو ہم نے استعمال کئے وہ بے اثر تھے۔“ یعنی ہمارے الفاظ اپنا مقصد نہ پورا کر سکے۔ یا پھر یہ کہ ہمیں اچھے الفاظ ہی نہ مل سکے۔ یا پھر یہ کہ ہم جانتے ہی نہ تھے کہ الفاظ کو کس طرح ادا کیا جائے کہ ان سے منت کا پہلو نکلے، وغیرہ۔ حقیقت تو یہ ہے کہ اپنی ظاہری سادگی، بلکہ بندش کی سستی کے باوجود یہ پورا شعر ہی ابہام کا کارخانہ ہے۔ اگر غور نہ کیا جائے تو یہ محض معاملے کا ذرا دلچسپ، لیکن کچھ بے رنگی سے بیان کیا ہوا شعر معلوم ہوتا ہے۔ لیکن ذرا تامل کریں تو شعر کا عالم ہی دیگر گول نظر آتا ہے۔ اور تامل اس لئے ضروری ہے کہ اس کا مضمون بہر حال تازہ ہے۔ معشوق کسی بنا پر روٹھ گیا۔ ہم نے اسے منانا چاہا، لیکن وہ من کے نہ دیا۔ اب ہم اس بات پر غم زدہ ہیں کہ اسے ناراض ہی جانے دیا۔ لیکن گئی بات یہ ہے کہ خود یہ بات بھی مبہم ہے کہ شکلم کے غم کا اصل سبب کیا ہے؟ یہاں کئی امکانات ہیں:

(۱) اصل غم اس بات کا ہے کہ معشوق روٹھا ہی چلا گیا۔ یا

(۲) اس بات کا کہ ہم کو منانا نہ آیا۔ یا

(۳) اس بات کا کہ ہم نے معشوق کو خفا کر دیا، اس لئے اب وہ دوبارہ نہ آئے گا۔ یا

(۴) اس بات کا کہ ہماری سمجھ میں نہیں آ رہا ہے کہ ہم معشوق کے (جانے کا) ماتم کریں یا

(۲) ترسیل کی ناکامی کا یا (۳) منانے کے فن میں اپنی بے ہنری کا۔ یا

(۵) اس بات کا کہ ہم جیسے نا اہل عاشق کا رونا بھی کس کام کا؟

خیر، یہ تو بات میں بات نکلتی گئی۔ اب شعر پر شروع سے غور کریں۔ پہلی بات یہ کہ وہ صورت حال ہی ہم ہے جس میں یہ شعر وجود میں آیا۔ یعنی یا تو معشوق کسی غیر شہر یا ملک سے عاشق کی ملاقات کو آیا تھا، لیکن عاشق کی کسی بات پر روٹھ کر چلا گیا۔ یا کچھ دن ساتھ رہنے کے بعد عاشق نے کوئی ایسی بات کہہ کر دی جس سے معشوق روٹھ گیا۔ اور آخری وقت تک روٹھا ہی رہا۔ تیسرا امکان یہ ہے کہ معشوق رہتا تو اسی شہر میں ہے، جہاں عاشق ہے۔ ایک بار وہ معشوق سے ملنے آیا اور تب یہ بات ہوئی کہ ملاقات کے دوران، یا چلتے وقت، معشوق روٹھ گیا اور پھر روٹھا ہی رہا۔

یہاں اس بات پر توجہ رکھئے کہ بات معشوق کے روٹھنے کی ہے، کسی اصولی بات پر ناراض یا خفا ہونے کی نہیں۔ اور اگر یہ روٹھنا ملاقات کے شروع یا وسط میں تھا تو پھر معشوق خفا ہو کر یا خشم گیس ہو کر فوراً چلا نہیں گیا، بلکہ اس نے ملاقات یا نظہر نے کی مدت بہر حال پوری کی۔ اور اگر ایسا ہے تو پھر مفاہمت یا تجدید دوستی کا امکان بھی ہے۔

اب مزید غور کرتے ہیں۔ شعر کا مضمون ہے روٹھے ہوئے (لوگوں) کا چلا جانا۔ یعنی یہ کسی ایک شخص (معشوق) کے بارے میں بھی ہو سکتا ہے، اور بہت سے لوگوں کے بارے میں بھی۔ اگر موخر الذکر پر توجہ دیں تو امکان غالب اس بات کا ہے کہ بات کسی دنیاوی سفر پر چلے جانے کی نہیں، بلکہ مرجانے کی ہو رہی ہے۔ مشکل کورنج ہے کہ اس کے دوست جو اس سے روٹھے تو روٹھے ہی رہے، حتیٰ کہ موت انھیں بلا لے گئی۔ میں اب ان پر کیا روؤں؟ میں تو اتنا کم بخت ہوں کہ ان کی خوشامد بھی نہ کر سکا۔ اب یہاں سے ”منت بھی کر نہ آئی“ کے دو مفہوم نکلتے ہیں۔ (۱) میں ان کی (معشوق کی، جانے والوں کی) اتنی خوشامد بھی نہ کر سکا کہ ابھی نہ جاؤ یا مت جاؤ۔ (۲) میں ان کی (معشوق کی، جانے والوں کی) اتنی منت بھی نہ کر سکا کہ جاتے وقت تو ناراضگی ترک کر دو، ہنسی خوشی سدھا رو۔ (یا کم سے کم اپنا دل تو ہم سے صاف کر لو۔)

مصرع اولیٰ کو یوں بھی پڑھ سکتے ہیں ج

روٹھے جو تھے، سو ہم سے روٹھے، ہوئے وداعی

اس طرح معنی میں کوئی خاص تبدیلی نہیں آتی، لیکن تاکید کا فرق ہو جاتا ہے۔ اب معنی یہ ہوئے کہ (۱) ان

کے (معشوق یا دوستوں کے) روٹھنے میں اتنی قطعیت تھی کہ وہ ایک بار روٹھے تو پھر روٹھے ہی رہے، یہاں تک کہ جانے (یا مرنے) کا وقت آ گیا۔ (۲) وہ لوگ (معشوق یا کوئی اور) جو ہم سے کسی زمانے میں روٹھ گئے تھے، پھر ان سے ملنے یا مفاہمت کا موقع نہ ملا، اور وہ لوگ چلے گئے۔

اب ”کیا روئے“ پر غور کریں۔ اس کے حسب ذیل معنی ہیں:

(۱) میں ان کے جانے / مرنے کا کیا غم کروں؟ میں ان سے خوشامد بھی نہ کر سکا کہ من جائیں / رک جائیں۔

(۲) جب میں منت بھی نہ کر سکا تو روؤں کیا؟ میرا رونا اب کس کام کا؟

(۳) میں خود ہی اتنا خود دار / کم دماغ / بگڑے دل ہوں کہ مجھے منت بھی کرنا نہ آیا / مجھ سے

منت بھی نہ ہو سکی۔ تو اب میں روؤں کیا؟ جب مجھ سے وہ نہ ہوا تو یہ بھی نہ ہوگا۔

(۴) اب میں اس بات کو کیا روؤں کہ مجھ سے منت بھی نہ ہو سکی / مجھے منت کرنا بھی نہ آیا۔

(۵) میں اس قدر دل شکستہ اور زباں گنگ تھا کہ منت کے لئے زبان بھی نہ کھول سکا، تو اب

رونا میرے لئے کہاں ممکن ہے؟ جو آدمی دل کی فوری بات زبان پر نہ لاسکے وہ روئے گا کیا؟

ذرا غور کیجئے، معاملہ ہندی کا شعر، بظاہر بالکل سپاٹ، اور معنی کی یہ کثرت۔ پھر شاعر صاحب

”مکھڑ سے متاؤڑ۔ ایسا شعر تو بڑے بڑوں سے جوانی میں بھی نہیں ہوتا۔ ایسا شاعر، شاعرِ اعظم اور خدا سے سخن نہ ہوگا تو کیا ہم آپ ہوں گے۔“

۴۷۵

۱۲۶۵ ہستی موہوم و یک سر و گردن
سیکڑوں کیونکہ حق ادا کرے

۴۷۵/۱ یہاں غالب کا شعر یاد آنا لازمی ہے۔

جان دی ہوئی اسی کی تھی
حق تو یوں ہے کہ حق ادا نہ ہوا

غالب کا شعر بجا طور پر مشہور ہے۔ پورا شعر اس قدر رواں ہے کہ معلوم ہوتا ہے نثر کے دو فقرے ہیں جو بالکل بے ساختہ موزوں ہو کر زبان پر آ گئے۔ پھر مصرع اولیٰ میں ”دی“ اور مصرع ثانی میں ”حق“ کی تکرار نہایت خوش آئند بھی ہے اور معنی میں بھی اضافہ کر رہی ہے۔ ان سب باتوں کے باوجود یہ کہنا پڑتا ہے کہ میر کا شعر غالب سے بہت بڑھا ہوا ہے، اور الفضل للمصنف تو ہے ہی۔

لفظی جج دجج میں عام طور پر غالب کا پلہ میر سے بھاری رہتا ہے۔ لیکن یہاں میر کے الفاظ بھی غالب کے مقابلے میں فکر انگیز اور ”علمی“ رنگ لئے ہوئے ہیں۔ اور معنی کا تو پوچھنا ہی کیا ہے؟ پہلے مصرع ثانی کو اٹھاتے ہیں:-

(۱) سیکڑوں لوگوں (معشوقوں، دوستوں، بزرگوں، محسنوں) کے حق ہیں، کیوں کر ہم انھیں ادا کریں؟

(۲) اللہ تعالیٰ کے سیکڑوں حق ہیں، وہ کیوں کر ادا ہوں؟

(۳) اللہ تعالیٰ کے، اور بندوں کے، سیکڑوں حق ہیں، ہم انھیں کس طرح ادا کر سکتے ہیں؟

(۴) ”کیونکہ ادا کرے“ انشائیہ اسلوب کے باعث کثیر المعنی ہے۔ (الف) ادا نہیں ہو

سکتے۔ (ب) کیا ان کے ادا کرنے کی کوئی صورت ہے؟ (ج) ہمیں کیا مجال جو ہم انھیں ادا کر سکیں؟

(د) میں کیا کروں کہ یہ حق ادا ہو سکیں؟

اب مصرع اولیٰ کو دیکھئے۔ ہستی تو ہے، لیکن موہوم۔ یعنی وہ کوئی ایسی چیز نہیں جس کو دے کر کوئی مرئی شے حاصل ہو، یا کوئی بھی واقعی شے حاصل ہو۔ بہر حال، موہوم سہی، لیکن ایک ہستی تو ہے۔ لوگ اسے حقیقی نہیں تو نیم حقیقی (Quasi real) ضرور کہتے ہیں۔ اور ہماری بساط کیا ہے؟ ”یک سر و گردن“۔ یعنی یہ دونوں مل کر ایک شے بناتے ہیں۔ اگر سر نہ ہو تو گردن بے کار ہے، اور اگر گردن نہ ہو تو سر بھی نہیں۔ اب ان دو حقیقی/نیم حقیقی چیزوں سے کتنے اور کس کس کے حق ادا کریں؟ اگر سر اور گردن کو الگ الگ شے فرض کریں، کہ کسی کا حق ادا کرنے کے لئے گردن بھکا دی، اور کسی اور کا حق ادا کرنے کے لئے سر کٹا دیا تو بھی بس یہ دو چیزیں ہوئیں، اور حقوق کا کوئی شمار نہیں۔

فکری اعتبار سے میر اور غالب دونوں کے یہاں مسئلہ ”حقوق“ کا ہے۔ دونوں کے یہاں یہ بات بدیہی طور پر ثابت ہے (یعنی اسے کسی ثبوت کی حاجت نہیں) کہ انسان پر بہت سی ہستیوں کے، اور بہت سے حقوق ہیں۔ اور ان حقوق کا ادا کرنا انسان پر (اس کی انسانیت کی دلیل کے طور پر) فرض ہے۔ ایک حدیث میں آتا ہے تمھارے ”عین“ کا بھی تم پر حق ہے۔ ”عین“ سے مراد انسانی وجود ہے کہ ہمارے وجود، ہمارے جسم کا ہم پر حق ہے کہ ہم اس پر ظلم نہ کریں۔

برنارڈ لوئس (Bernard Lewis) نے اسلامیات اور اسلامی تاریخ پر اعلیٰ درجے کا کام کیا ہے۔ لیکن اس کا تعصب، یا بعض اوقات اس کی فہم کی ناکامی، اس کی تحریروں کے پس پردہ جھلکتی رہی ہے۔ چنانچہ ایک حالیہ مضمون میں اس نے کہا ہے کہ اسلام میں بندوں کے حق کا کوئی تصور نہیں۔ حقوق ہیں تو صرف اللہ کے ہیں۔ وہ تو یہاں تک کہتا ہے کہ بندوں کے حق کا تصور روح اسلام اور اصول دین کے منافی ہے۔ تعجب ہے کہ لوئس کو اتنا بھی نہیں معلوم کہ اسلام میں حقوق کے دو واضح حصے ہیں حقوق اللہ، اور حقوق العباد۔ حقوق العباد میں وہ معمولی، رسمی باتیں بھی شامل ہیں جنھیں ”خوش اخلاقی“ اور ”دوسروں کا لحاظ“ کہا جاتا ہے۔ مثلاً اگر کوئی اپنے گھر میں داخل ہو تو پکار کر، یا کسی طرح اپنی موجودگی کا احساس دلا کر، تاکہ کسی قسم کی بے پردگی نہ ہو، اور اگر کوئی محرم بھی ہے، لیکن خیال دار ہے تو ہم اسے (مثلاً) دوپٹے یا کرتے کے بغیر نہ دیکھ لیں۔ یا ممکن ہے کوئی ایسا موقع ہے جب صاحب خانہ مرد کی موجودگی مناسب نہ ہو۔ لہذا بے اطلاع یا بے کہے گھر میں داخل ہونا درست نہ ہوگا۔ حقوق العباد کے بارے میں حکم ہے کہ اگر کسی نے اللہ کے حقوق

ادانہ کئے تو اس کی معافی اور بخشش کا معاملہ اس کے اور اللہ کے درمیان ہے۔ لیکن بندوں کے حقوق اگر ادا نہ کئے گئے، یا بندوں کے حقوق اگر غصب کر لئے گئے تو اللہ تعالیٰ بھی انہیں معاف نہ کرے گا، بلکہ یہ معاملہ بندوں کے درمیان ہوگا۔ اگر وہ بندہ جس کے حق ادا نہیں ہوئے ہیں، اس شخص کو معاف نہ کرے جس سے یہ فرو گذاشت ہوئی ہے، تو پھر اللہ تعالیٰ بھی ان معاملات میں اپنی غفاری اور رحیمی اور کریمی کو کام میں نہ لائے گا۔

جس تہذیب میں حقوق اللہ اور حقوق العباد کے تصورات نہ ہوں اس کے لئے میر و غالب کے زیر بحث اشعار کو سمجھنا مشکل ہوگا۔ اب میر کے شعر میں فی الحال آخری نکتے پر غور کریں، کہ مشکل کو ادائے حقوق سے انکار نہیں ہے۔ اس کا مسئلہ صرف یہ ہے کہ حق تو بہت سے ہیں جن کی ادائیگی کے لئے ہزاروں وسائل درکار ہیں، اور سامان یہاں صرف دو ہیں۔ لہذا بہت سے حق لامحالہ واجب الادارہ جائیں گے۔ کاروبار حیات ہو یا کاروبار عشق، ہم ہمیشہ نقصان ہی میں ہیں۔ یہ بھی ملحوظ رکھیں کہ ایک سر اور گردن کے سوا کوئی چیز ہمارے پاس ایسی نہیں جسے ہم ادائے حقوق کے لئے استعمال کر سکیں۔ لاجواب شعر ہے۔

۴۷۶

دل پہلو میں ناتواں بہت ہے
بہار مرا گراں بہت ہے

مقصود کو دیکھیں پہنچے کب تک
گردش میں تو آسماں بہت ہے

جی کو نہیں لاگ لامکاں سے
ہم کو کوئی دل مکاں بہت ہے

جاں بخشی غیر ہی کیا کر
مجھ کو یہی نیم جاں بہت ہے

۴۷۶/۱ بظاہر شعر میں کوئی خاص بات نہیں، بلکہ ہم جلدی میں ہوں تو اسے اوسط سے بھی کم درجے کا شعر قرار دے کر آگے بڑھ جائیں گے، لیکن غور کریں تو اس کی ہمیں کھلتی ہیں۔ ”بہار گراں“ اس شخص کو کہتے ہیں جس کی بیماری بہت پرانی ہو، یا جسے ایسی بیماری ہو جو بہت دیر میں اچھی ہوتی ہو۔ یہ لغت اسٹانڈرڈ کے سوا کہیں نہ ملا۔ ”بہار غم“ میں ”بیماری گراں“ ضرور درج ہے، لیکن الگ لغت کے طور پر نہیں، بلکہ کسی اور لفظ کے معنی بیان کرتے ہوئے ”بیماری گراں“ کا فقرہ استعمال کیا ہے، اور معنی لکھے ہیں ”ایسی بیماری جو بہت دیر سے ہو، یا جو دیر میں اچھی ہوتی ہو۔“ اب پتہ نہیں کہ اسٹانڈرڈ گس نے ”بہار“ میں ”بیماری گراں“ دیکھ کر اس سے ”بہار گراں“ قیاس کر لیا، یا ”بیماری گراں“ اصل لغت ہے جس سے ”بیماری گراں“ بنا۔ بہر

حال، میر کی سند پر ”پیار گراں“ کو بھی لغت مان لینے میں کوئی ہرج نہیں۔ ”نا توانی“ اور بے وزنی میں تعلق مانا ہوا ہے۔ یعنی جو نا تو اس ہوگا، اس کا وزن بھی کم ہوگا۔ اس لحاظ سے نا تو اس دل کا گراں (= بھاری) ہونا بہت خوب ہے۔

جناب عبدالرشید نے مجھے مطلع کیا ہے کہ ”چراغ ہدایت“ میں ”گراں بودن پیار“ کے معنی لکھے ہیں بیماری کی شدت جس میں مریض کے مرنے کا خوف ہو۔ عبدالرشید کی تلاش کی داد دیتے ہوئے میں نے ”چراغ ہدایت“ دیکھی اور ان کے بیان کی تصدیق حاصل کی۔ ایک نئی بات وہاں یہ معلوم ہوئی کہ خان آرزو نے سند میں نصرت (سیالکوٹی) کا شعر لکھا ہے۔

پروانہ تادم صبح مشکل کہ زندہ ماند
بیدار باش اے شمع پیار ما گراں است
(مشکل ہے کہ پروانہ صبح تک زندہ رہ
جائے۔ اے شمع جاگتی رہتا ہمارا پیار گراں

ہے۔)

چونکہ نصرت سیالکوٹی خان آرزو کے ہم عصر تھے اس لئے ممکن ہے میر بھی انھیں جانتے ہوں۔ لیکن اس میں تو بہت کم شک ہے کہ میر نے یہ محاورہ ”چراغ ہدایت“ ہی سے لیا ہوگا کیونکہ نصرت کے شعر کا پورا فقرہ (پیار ما گراں است) میر کے شعر میں موجود ہے۔

پیار ما گراں بہت ہے

”لغت ثلثہ و متحدہ“ میں ”گراں بودن پیار ما“ یا ”پیار گراں“ وغیرہ کسی کا اندراج نہیں۔ ہاں ”گراں“ کی تفسیر میں ایک معنی ”گراں“ کے لکھے ہیں: ”مشکل، طاقت فرسا، دشوار“ اور خاقانی کا ایک شعر دیا ہے۔ بہر حال یہ معنی ہمارے مفید مطلب نہیں۔ ”گراں بودن پیار“ کا محاورہ ”چراغ“ اور ”بہار“ سے ”آندراج“ اور نے بھی نقل کیا ہے۔

اب پورے شعر پر غور کریں، مشکل نے دل کو اپنا پیار کہا ہے۔ یعنی (۱) دل کسی اور کا ہے اور مشکل اس کا بیمار وار یا معالج ہے۔ عام طریقہ ہے کہ بیمار دار زس یا ڈاکٹر جن مریضوں پر متعین ہوتے ہیں انھیں وہ اپنا مریض کہتے ہیں۔ (۲) دل ہے تو مشکل کا ہی لیکن مشکل اپنے دل کو اپنی ہستی سے الگ کوئی شے

قرار دے رہا ہے۔ یہ بھی عام محاورہ ہے کہ ہم کہتے ہیں ”فلاں شخص دل کے ہاتھوں مجبور ہو گیا“ یا ”دل پر کسی کا قابو نہیں“ وغیرہ۔ ایسے استعمالات میں نظم کائنات کے بارے میں ایک مخصوص تصور مضمر ہے، کہ انسان دنیا میں نہ صرف اکیلا ہے، بلکہ خود اس کا دل، یعنی وہ عضو جو احساسات، جذبات اور واردات کی آماج گاہ ہونے کے باعث انسان کو واقعی انسان بناتا ہے، وہ بھی اس سے الگ وجود رکھتا ہے۔ حتیٰ کہ یہ بھی ممکن ہے کہ دل بیمار ہو اور جسم صحت مند، جیسا کہ بظاہر اس شعر میں ہے۔

اگر ”گراں“ کو اس کے عام معنی ”بھاری“، لہذا ”مشکل“، جسے برداشت کرنا آسان نہ ہو“ میں لیا جائے تو پر لطف معنی پیدا ہوتے ہیں، کہ دل اگر چہ نا تو اس ہے، لیکن اس کی نا توانی (یا اس کی بیماری) برداشت کرنا میرے لئے (= مشکل کے لئے، جس کے پہلو میں وہ مریض بیٹھا ہوا ہے) یا پہلو (= جسم) کے لئے، یا بیمار وار کے لئے، بہت بھاری ثابت ہو رہا ہے۔ اس معنی میں یہ کتنا بھی ہے کہ جسم، یا صاحب جسم، اب دل کی نا توانی اور بیماری سے تنگ آ گیا ہے اور اس کی تمنا غالباً یہ ہے کہ کسی صورت دل سے چھٹکارا ملے تو خوب ہو۔

یہ بات دھیان میں رکھنے کی ہے کہ ”ترا پیار“ نہیں کہا، جو متوقع بات تھی۔ بلکہ ”میرا پیار“ کہا، جو غیر متوقع بات ہے، کہ شعر کا منظم اپنے آپ سے بات کر رہا ہے۔ اور ”میرا پیار“ کے معنی ہیں ”وہ پیار جس کی دیکھ بھال میں کر رہا ہوں۔“ لیکن یہ امکان بھی ہے کہ معشوق ہی منظم ہو۔ اب معنی یہ نکلے کہ عاشق کے پہلو میں دل کی نا توانی دیکھ کر معشوق ازراہ شوخی یا ازراہ تردید کہتا ہے کہ میرا پیار (یعنی وہ جو میری وجہ سے بیمار ہے، یا وہ بیمار جس کا مالک میں ہوں) بہت گراں (یعنی مشکل سے اچھا ہونے والا مریض) ہے۔ اگر ”بہت ہے“ کے معنی لئے جائیں ”کافی ہے“، یا ”فنیست ہے“ (مثلاً ہم کہتے ہیں ”دو چار دن بھی ساتھ رہ لیں تو بہت ہے۔“) تو بالکل تازہ معنی پیدا ہوتے ہیں۔ یعنی مصرع اولیٰ میں کہا کہ دل اگر پہلو میں ہے تو یہی بہت ہے، نا تو اس سہی۔ پھر دوسرے مصرعے میں کہا کہ میرے مریض کو مرنا تو ہے ہی۔ بس یہی بہت ہے کہ اس کا مرض گراں ہو، یعنی دیر میں اچھا ہونے والا ہو۔ تاکہ اس کی زندگی تادیر قائم تو رہے۔ ان معنی کے اعتبار سے شعر کی نثر حسب ذیل ہوگی: دل (اگر) پہلو میں ہے (تو) نا تو اس (ہی) بہت ہے۔ میرا پیار (اگر) گراں (بھی) ہے (تو بھی) بہت (ہے)۔

۳۷/۲ کئی لوگوں نے مصرع اولیٰ میں ”پہنچیں“ کو ”پہنچے“ کی جگہ ممکن قرأت قرار دیا ہے۔ ”پہنچیں“ کے ممکن ہونے میں کوئی شک نہیں، لیکن اس کی کوئی ضرورت بھی نہیں۔ مضمون کے لحاظ سے ”پہنچے“ ہی بہتر ہے (جیسا کہ آگے واضح ہوگا) اور مجھے یقین ہے کہ میر نے ”پہنچے“ ہی لکھا ہوگا۔ اس شعر کے ساتھ غالب کا شعر یا دانا لازمی ہے، اور شاید اس وجہ سے بھی بعض مرتبین نے ”پہنچیں“ کے بالقابل ”پہنچے“ کو بھی ممکن قرار دیا ہے۔ غالب۔

رات دن گردش میں ہیں سات آسمان

ہو رہے گا کچھ نہ کچھ گھبرائیں کیا

ممکن ہے غالب نے میر سے مضمون لے کر اسے اپنا لباس پہنا دیا ہو، ورنہ اصلاً میر کا مضمون مختلف ہے اور غالب کے مضمون سے زیادہ دلچسپ بھی ہے۔ غالب کا مضمون اس فطری خیال یا تصور پر مبنی ہے کہ انسان چونکہ اشرف المخلوقات اور حاصل کائنات ہے، اس لئے کائنات کی ہر شے انسان کی ہی خدمت میں لگی ہوئی ہے۔ قرآن کی ایک آیت سے بھی یہ مفہوم نکالا جاسکتا ہے۔ جیسا مولانا شاہ اشرف علی تھانوی نے سورہ لقمان کی آیت نمبر ۲۰ کی تفسیر میں لکھا ہے۔ (اس اطلاع کے لئے میں حنیف نجی کا مضمون ہوں)۔ اور اگر قرآنی آیت کو معرض گفتگو میں نہ بھی لائیں تو یہ بات مسلم ہے کہ ہماری تہذیب میں انسان کو وجہ تکوین کا درجہ حاصل ہے۔ لہذا غالب کے یہاں طنزیہ، یا سنجیدہ، یا پھر جبر پرستانہ مجبوری کے لہجے میں کہا گیا ہے کہ جب سب سماءات دن رات چکر کاٹ رہے ہیں تو کچھ نہ کچھ انقلاب، کچھ نہ کچھ حادثہ، کچھ نہ کچھ واقعہ تو ہوگا ہی۔ ہم گھبرائیں یا نہ گھبرائیں، ہمارے فکر مند ہونے سے کچھ نہیں ہوتا۔ حادثات کو واقع ہونا ہے اور وہ واقع ہوں گے۔ غالب کے شعر میں معنی کی کثرت بھی ہے، لیکن بات فی الحال مضمون کی ہو رہی ہے۔ اور غالب کا مضمون یہ ہے کہ آسمان کی گردش اس لئے ہے کہ آسمان مداخلت کرتا ہے انسانی معاملات میں۔ یعنی غالب کے شعر کی رو سے آسمان بھی انسانی کائنات ڈرامے کا ایک کردار ہے، اور کردار بھی کیسا، موثر کردار، کیونکہ وہی اصل فاعل ہے۔ اس کے برخلاف میر کا مضمون یہ ہے کہ آسمان خود کسی نامعلوم (یا شاید خفیہ) مقصود کو حاصل کرنے کے لئے سرگردان و پریشان ہے۔ اب آسمان انسانی کائنات ڈرامے کا نہیں، بلکہ کسی اور ہی کائناتی ڈرامے کا کردار بن جاتا ہے۔ یعنی اب اس کی حیثیت انسانی معاملات میں فاعل کی نہیں۔ بلکہ وہ خود کسی اور کے کھیل کا مہرہ، کسی اور کے ڈرامے کا فرد ہے جسے دوسرے کرداروں کی

طرح اپنے کاموں کے لئے استعمال (Manipulate) کیا جا رہا ہے۔

میر کے شعر میں آسمان کے ساتھ ہلکا سا تسنن ہے، ایسا تسنن جو عام طور پر برابر والوں کے ساتھ روا رکھا جاتا ہے۔ گویا آسمان بھی کسی معشوق کی تلاش میں خلا کی خاک چھان رہا ہے۔ ممکن ہے آتش کو خیال نہیں سے ملا ہو۔

جستجو میں تیری انجم کی طرح اے ماہ حسن

ذره ذره ہو کے خاک عاشقاں گردش میں ہے

آتش کا مضمون بہت خوب ہے، لیکن خیال بندی حاوی ہونے کی وجہ سے بے ساختگی اور انبساط کی کمی محسوس ہوتی ہے۔ غالب کے شعر میں معنی کی کثرت یقیناً ہے۔ اگر میر کے شعر میں ”پہنچے“ کی جگہ ”پہنچیں“ پڑھیں تو اس کا لہجہ طنزیہ فرض کرنا ہوگا (یعنی اپنے اوپر طنز)۔ یا پھر نظام کائنات سے ایک معصومانہ بے خبری کا مضمون ہوگا کہ ان کو یہ معلوم ہی نہیں کہ آسمان کی گردش کسی اور وجہ سے ہے، ان کے حصول مقصد کی خاطر نہیں۔ دونوں مضمون دلچسپ ہیں، لیکن ”پہنچے“ کی قرأت میں جو بات ہے (کہ آسمان بھی ہم آپ کی طرح کسی عظیم تر کائناتی ڈرامے کا حقیر سا کردار ہے) وہ بہت تازہ بھی ہے اور بلند بھی۔ ”پہنچے“ کہنے میں بھی معنی کے فائدے ہیں۔ (۱) مصرع اولیٰ کو استفہام انگاری قرار دیں تو معنی ہوئے کہ آسمان اپنے مقصود کو کبھی نہ پہنچے گا۔ (۲) جب خود آسمان، جسے ہم کار ساز سمجھتے ہیں، اپنے مقصد کے حصول میں چکر کاٹ رہا ہے تو ہم غریب کس کھیت کی مولیٰ ہیں؟ ہماری تحصیل مقصد بھلا کب اور کیا ہوگی؟ (۳) ششکھ کو اپنے مقصد کے پورے ہونے نہ ہونے کی فکر نہیں، وہ آسمان کے بارے میں فکر مند ہے۔ (یہ فکر مندی محض تماشا بین کی بھی ہو سکتی ہے، کسی ذاتی ہمدردی کی بنا پر نہیں)۔ (۴) مقصود تک پہنچنے کا طریقہ یہ ہے کہ خوب تنگ و دو کی جائے، چاہے اس تنگ و دو کی کوئی خاص سمت نہ ہو، بلکہ چاہے وہ آسمان کی تنگاپو کے مانند کھوکھو کے تیل کی سی ایک ہی مدار میں چکر کاٹنے کی کیوں نہ ہو۔ ان آخری معنی میں بھی وہی ہلکا سا تسنن پنہاں ہے جس کی طرف میں نے شروع میں اشارہ کیا تھا۔ عجب طر حداد شعر ہے۔ اس مضمون کو ذرا واضح کر کے دیوان ششم کی آخری غزل میں یوں کہا ہے۔

مطلوب گم کیا ہے تب اور بھی پھرے ہے

بے وجہ کچھ نہیں ہے یہ گردش آسمان کی

۴۷۶/۳ ”لاگ“ کی ذومعنویت سے میر نے پہلے بھی فائدہ اٹھایا ہے، مثلاً ۵/۲ اور ۳۳۴/۲۔ لیکن یہاں ”جی کو لاگ“ سے ”جی لگنے دلچسپی ہونے“ کے بھی معنی کا التباس پیدا ہوتا ہے۔ لامکاں میں جینے کے بھی دو معنی ہیں۔ ایک تو یہ کہ قید مکان سے آزاد ہو کر جینا، یعنی لاحد نہایت ہو جانا۔ دوسرے معنی ہیں معدوم ہو جانا، فنا ہو جانا۔ یہ بات ہی کیا کم عمدہ تھی کہ ہمیں لامکاں سے کوئی رغبت نہیں، لیکن لامکاں سے کوئی جھگڑا بھی نہیں، کہ اس سے بھی بڑھ کر لامکاں، جو ایک طرح کی Space ہے، اسے زمان کی طرح استعمال کر رہے ہیں، یعنی لامکاں میں جینے کی بات کر رہے ہیں۔

مصرع اولیٰ کی لطیف کثیر المعنویت کے آگے مصرع ثانی ذرا مدہم لگتا ہے، لیکن ذرا غور کریں تو بات اتنی معمولی نہیں۔ لامکاں میں رہنے میں جو مزے ہیں وہ اپنی جگہ، لیکن دل میں رہنے کی بات ہی اور ہے۔ اگر معشوق کا دل کہتے تو بات ذرا ہلکی ہوتی، کہ معشوق کا دل بہر حال لامکاں سے بڑھ کر ہے (یا بڑھ کر ہونا چاہئے)۔ کمال کی بات تو یہ کہی کہ گھر کی حیثیت سے ”کوئی دل“ ہمارے لئے بہت ہے۔ کسی کا بھی دل ہو، حتیٰ کہ دشمن کا بھی دل ہو (بلکہ یوں کہیں کہ دشمن کا دل ہو تو اور بھی خوب) بہر حال لامکاں سے بہتر ہے۔ کسی کے دل میں رہنے کو مل جائے تو گویا ہم نے مقصود حیات پالیا۔ اب یہاں یہ بھی غور کریں کہ ”دل میں رہنا“ تو محاورہ (= استعارہ) ہے، اور لامکاں میں رہنا اس کے مقابلے میں نسبتاً لغوی مفہوم رکھتا ہے۔ یہاں میر نے ”دل میں رہنا“ کو لغوی معنی میں برت کر استعارہ معکوس بنا دیا ہے۔

۴۷۶/۴ یہاں بھی غالب کا شعر یاد آتا ہے۔

جاں ہے بہاے بوسہ ولے کیوں کہے ابھی

غالب کو جانتا ہے کہ وہ نیم جاں نہیں

یعنی عاشق جب نیم جاں ہو چکے گا تب معشوق کہے گا کہ ہمارے بوسے کی قیمت تمھاری جان ہے۔ لیکن اس وقت عاشق کے پاس صرف ”آدھی“ جان ہے (کیونکہ وہ ”نیم جاں“ ہو چکا ہے) اس لئے اب اسے بوسہ کہاں نصیب ہو سکتا ہے؟

غالب کا مضمون بہت تازہ ہے، اور اسے غیر معمولی کفایت لفظی کے ساتھ بیان بھی کیا گیا ہے۔ لیکن میر کے یہاں اسی مضمون (عاشق کا نیم جاں ہونا) میں کئی معنی پیدا کئے گئے ہیں۔ مندرجہ ذیل

نکات پر غور کریں:

(۱) غیر کی جان ثابت و سالم ہے۔ اس کے اوپر عشق کے شدائد کا اثر نہیں۔ لہذا ظاہر ہے کہ اس کا عشق سچا نہیں۔

(۲) مقتل میں بعض لوگوں کی جاں بخشی بھی ہو جاتی ہے، یا تو اس لئے کہ وہ واجب القتل نہیں ٹھہرتے، یا اس وجہ سے کہ وہ نہایت زبوں و لاغر ہوتے ہیں، یا پھر اس وجہ سے کہ موت کا سامنا کرتے ہی ان کی حالت غیر ہو جاتی ہے اور وہ رحم کی درخواست کرنے لگتے ہیں، یا رحم کے قابل ٹھہرتے ہیں۔

(۳) رقیب بھی ان میں سے ہے جس کی جاں بخشی ہو جاتی ہے، شاید اس وجہ سے کہ موت کے سامنے اس کی جاں یونہی نکلنے لگی ہے، وہ بزدل اور خوار ثابت ہوتا ہے۔ یعنی سچا عاشق تو زندگی کے ہاتھوں مصیبت اٹھاتا اور زار و زبوں ہوتا ہے اور عاشق موت کے وقت زار و زبوں ہوتا ہے۔

(۴) غیر کی جاں بخشی ہو جاتی ہے، یعنی وہ اپنی جان ثابت و سالم لے کر مقتل سے واپس آ جاتا ہے۔

(۵) شکر کی جان شدائد عشق کے باعث آدھی ہو چکی ہے۔ وہ غیر کو دیکھتا ہے کہ جان ثابت و سالم لئے جا رہا ہے۔ شکر مگر یہ لہجے میں معشوق سے کہتا ہے کہ مجھے جاں بخشی کی ضرورت نہیں (یعنی اگر تم جاں بخشی کرو گے تو گویا نئی جان بخش دو گے)۔ میں اسی آدھی، ادھ مری جان سے جی لوں گا۔ تم مجھے قتل کے لائق نہیں سمجھتے تو نہ سمجھو، لیکن میں تم سے جان کا طالب نہیں ہوں، مجھے یہی آدھی جان بہت ہے۔

(۶) جاں بخشی ”کسی شخص کو، جو قتل ہونے والا ہو، قتل سے محفوظ رکھنا، اسے موت سے بچالینا۔ یہ محاوراتی استعاراتی معنی ہیں۔ جاں بخشی ”جان بخشا، زندگی عطا کرنا“۔ یہ لغوی معنی ہیں۔ یہاں پھر لغوی معنی کو استعاراتی انداز میں برتا گیا ہے، کہ تم غیر کو زندگی عطا کرتے ہو (اور ظاہر ہے کہ زندگی جب عطا ہوگی تو

- پوری ہی عطا ہوگی۔) میں نیم جاں ہوں۔ مجھے یہ آدمی ہی جان بہت ہے۔
- (۷) لیکن اس کا مطلب یہ بھی نکلتا ہے کہ متکلم کو معشوق کے ہاتھوں مرنا (یا محض مرنا) مطلوب نہیں، کیونکہ وہ کہتا ہے کہ تو مجھے نیم جاں ہی رہنے دے۔
- (۸) لیکن اس کا مطلب پھر یہ بھی نکلا کہ تیرے ہاتھوں میری جاں بخشی ہو، اس سے بہتر ہے کہ میں اسی نیم مردنی کے عالم میں گھٹ گھٹ کر جیوں۔
- (۹) ظاہر ہے کہ میری تمنا تو یہی ہے کہ تیرے ہاتھوں قتل کیا جاؤں، لیکن ظاہر ہے کہ تو بھی نہایت چالاک ہے۔ تو میری تمنا پوری نہیں کرتا، لیکن مجھ پر یہ دھونس بھی رکھنا چاہتا ہے کہ لو ہم تمہاری جاں بخشی کئے دیتے ہیں۔ تو سن لے ہم بھی کچھ کم چالاک نہیں۔ ہمیں اس نیم جانی کے عالم میں جیسا گوارا ہے، ہمیں تیری جاں بخشی (= جان عطا کرنا) کی ضرورت نہیں۔

غالب کے یہاں ایسے شعر بہت ہیں جن میں کم لفظوں میں بہت سے معنی بھر دیئے ہیں۔ لیکن ایسا شعر تو غالب کے یہاں بھی نہ ملے گا، کہ الفاظ سادہ، بلکہ معمولی، اور معنی کثیر بھی اور کئی طرح کے بھی، استدلال، وقوعہ، معشوق کا نفسیاتی تجزیہ، معشوق کی چالاکی کے جواب میں اپنی چالاکی، اور اس کے ساتھ درویشانہ بے نیازی اور طغیان، سب کچھ موجود ہے۔ پہلے، پھر مصرعے میں ”ہی“ کہہ کر رقیب کو تو گویا حقارت کے گڈھے میں گرا دیا ہے، اور مصرع جانی میں ”یہی“ کہہ کر اپنی نیم جانی کو مخصوص کر لیا کہ یہی نیم جانی، جس کے ساتھ میں جی رہا ہوں۔ اگر یوں کہتے رہ

مجھ کو تو یہ نیم جاں بہت ہے

تو یہ بات نہ پیدا ہوتی۔ مکمل اور بھرپور شعر ہے۔ افسوس کہ ایسے شعروں پر نگاہ کم ٹھہرتی ہے کیونکہ ان میں ظاہری چمک دک نہیں۔ میر کے یہاں ایسے شعروں کی کثرت کے باعث بھی لوگوں کو یہ غلط فہمی ہوتی ہے کہ میر کا بہت سارا کلام سپاٹ ہے، حالانکہ حقیقت یہ ہے کہ ”زلف سا بیچ دار“ ہر شعر نہیں تو تقریباً ہر شعر ضرور ہے۔

۳۷۷

۱۳۶۰ جوں جوں بڑھاپا آتا ہے جاتے ہیں اٹھتے
کس مٹی کا نہ جانے اپنا خیر ہے

۱۳۷۷/ اس شعر کے بارے میں پہلی بات کہنے کی یہ ہے کہ مضمون کی جدت کے باعث نگاہ اس پر فوراً ٹھہرتی ہے، لیکن یہ بات فوری طور پر سمجھ میں نہیں آتی کہ مضمون کے علاوہ اس میں اور خاص بات کیا ہے کہ صرف اتنا کہنے سے اطمینان نہیں ہوتا کہ بڑا عمدہ اور نیا مضمون ہے۔ دل کہتا ہے اس شعر میں اور کچھ ضرور ہے، لیکن دماغ بتاتا ہے کہ اور کچھ نہیں۔ اور اس سے زیادہ کی ضرورت بھی کیا ہے؟ بڑھاپے میں انسان کے مزاج میں نرمی آ جاتی ہے۔ یہاں معاملہ الٹا ہے، لیکن اس سے کوئی سبق نہیں حاصل کیا گیا ہے، اور نہ اسے کسی اخلاقی اصول کے طور پر پیش کیا گیا ہے، جیسا کہ صائب کے شعر میں ہے۔

آدمی پیر پو شد حرم جواں می گردد
خواب در وقت سحر گاہ گراں می گردد
(انسان جب بوڑھا ہو جائے تو حرم
جوان ہو جاتی ہے۔ صبح کے وقت نیند اور
گہری ہو جاتی ہے۔)

میر کے یہاں بس سیدھا سادا بیان ہے کہ ہم بوڑھے ہوتے جاتے ہیں اور ہمارا مزاج اور بھی نیلے سا ہوتا جاتا ہے۔ ہم کہہ سکتے ہیں کہ حکلم نے اپنے پردے میں ان تمام لوگوں کی بات کہی ہے جن میں یہ نیلہ ہے۔ لیکن بنیادی بات جو ہمارے سر پر انگیز استجاب کو برانگیخت کرتی ہے وہ یہی ہے کہ شاعر کو یہ سوچ بھی کس طرح؟ اگر ہم اسے میر کے ذاتی کردار پر مبنی خیال کریں، کیونکہ میر کی کم دماغی اور چڑچڑے پن کے قصے مشہور ہیں، تو بھی مضمون کی ندرت برقرار رہتی ہے۔ یہ کیا ضرور ہے کہ جو شاعر مزاج کا ترش ہو اور

جس کے مزاج کی ترشی عمر کے ساتھ بڑھتی جائے، وہ اس کے بارے میں شعر بھی کہے؟ میر نے یہ تو ضرور کہا ہے۔

تری چال نیزگی تری بات روگی
تجھے میر سمجھا ہے یاں کم کسوئے

(دیوان دوم)

لیکن اس شعر کو بھی میر کی خود نوشت سوانح کی قبیل سے قرار دینا درست نہ ہوگا، کیونکہ مصرع ثانی میں جو بات ہے وہ منظم کے کردار پر بہت بالا واسطہ قسم کی رائے زنی ہے۔ ورنہ دراصل وہ دنیا والوں کے کردار پر رائے زنی ہے۔ اور اگر ہمیں پہلے سے نہ معلوم ہو کہ میر کی ترش مزاجی کے قصے مشہور ہیں تو ہم شاید ہی اسے خود نوشت سوانح کا شعر قرار دیں۔ لیکن اگر دیوان دوم کے شعر کو خود نوشت سوانح مان بھی لیا جائے تو اس سے شعر زیر بحث کا یہ مسئلہ حل نہیں ہوتا کہ شاعر نے اپنے بڑھاپے کی اس خصلت کو مضمون کیوں بنایا؟ ظاہر ہے کہ میر نے شعر میں آپ جتنی لکھنے کا کوئی اہتمام نہیں کیا، کیونکہ مضمون آفرینی کا اصول آپ جتنی لکھنے کی ترغیب نہیں دیتا۔ اکادکا، کسی موقع کی مناسبت سے آپ جتنی نہیں ہوتا (اور نہ اس میں "آپ جتنی" کو "جگ جتنی" بنانے کا کوئی اہتمام ہوتا ہے، جیسا کہ روایتی تنقید میں کہا جاتا رہا ہے۔)

لہذا بنیادی حیثیت سے اس شعر کی خوبی اسی بات میں ہے کہ اس میں ایک بالکل غیر متوقع مضمون بڑی برجستگی سے بیان ہو گیا ہے۔ لیکن (جیسا کہ میں نے اوپر کہا) دل کو پھر بھی کرید رہتی ہے کہ اس شعر میں اور کچھ ضرور ہوگا، کیونکہ یہ شعرا تاتا توجہ گیر (Arresting) ہے کہ یقیناً نہیں آتا محض مضمون کی ندرت اس کی تمام خوبی کا راز ہے۔ اب یہاں سے دو باتیں نمایاں ہوتی ہیں۔ ایک تو یہ کہ مضمون کی ندرت واقعی ایسی خوبی ہے کہ یہ تنہا کسی شعر کی خوبی کی ضامن ہو سکتی ہے۔ دوسری بات یہ کہ یہاں ہماری تنقیدی صلاحیت کا امتحان بھی ہے کہ اگر ہماری جبلی حس (Native Intuition) کسی شعر کے بارے میں ہم سے کہتی ہے کہ اس کی سب خوبیاں سطح پر نہیں ہیں، تو ہمیں اپنی تنقیدی صلاحیت کو کام میں لا کر شعر کی وہ سب خوبیاں (اگر سب نہیں تو زیادہ تر سب) دریافت کر لینا چاہئے جو سطح شعر پر نہیں دکھائی دے رہی تھیں۔

یہ سب میں اس لئے کہہ رہا ہوں کہ شعر زیر بحث میں "آتا ہے" اور "جاتے ہیں" کا ضلع تو

مجھے فوراً نظر آ گیا۔ لیکن اس کی حسب ذیل خوبیاں دریافت کرنے میں مجھے دو دن لگے۔ باقی (اگر کوئی ہیں) ممکن ہے بعد میں عیاں ہوں۔ یا یہ بھی ممکن ہے کہ کسی اور بڑھنے والے کو اس شعر کی تمام خوبیاں فوراً ہی دکھائی دے جائیں۔

(۱) پہلے مصرعے میں دو باتیں کہی ہیں (۱) بڑھاپا آتا جا رہا ہے۔ (۲) ہمارے مزاج کی انٹھن بڑھتی جا رہی ہے۔ یعنی کردار میں مضبوطی اور صلابت اس قدر ہے کہ پہلی بات پر کوئی رنج نہیں۔ اور طبیعت میں ڈھٹائی اس قدر ہے کہ دوسری بات پر کوئی شرمندگی نہیں۔ گویا دونوں عام اور معمولہ روزمرہ حالات زندگی کا حصہ ہیں۔

(۲) دوسرے مصرعے میں اپنے مزاج کی کجی کا ذمہ دار اپنی سرشت کو ٹھہرایا ہے کہ خدا معلوم کس مٹی سے ہماری لطیفیت بنی ہے۔ اگر اس کو محض روایتی، رسمی بیان قرار دیں، تو اس کی کوئی اہمیت نہیں۔ یعنی منظم کسی فرد واحد کو، یا کسی اور ہستی، مثلاً اللہ تعالیٰ کو اپنی کمزوری کا ذمہ دار نہیں ٹھہرا رہا ہے، بلکہ ایک عام بات کہہ رہا ہے۔ (مثلاً ہم رگی، روایتی طور پر کہتے ہیں "میری تقدیر ہی ایسی ہے کہ میں جن لوگوں کے ساتھ نیکی کرتا ہوں وہی بعد میں میرے مخالف ہو جاتے ہیں۔" اگر یہ جملہ رگی اور روایتی ہے تو اس میں تقدیر، یا تقدیر کے بنانے والے (اللہ تعالیٰ) کا کوئی شکوہ نہیں۔) لیکن اگر یہ جملہ رگی طور پر نہیں، بلکہ اپنی ہستی پر بنیادی رائے کے طور پر کہا گیا ہے، کہ نہ جانے کون سی مٹی سے ہمارا خیر ہے کہ ہم روز بروز انٹھتے ہی جاتے ہیں، تو پھر یہ کارکنان قضا و قدر، یا شاید خود مالک قضا و قدر کی شکایت کا حکم رکھتا ہے۔ لہجے اور محاورے کے ابہام نے یہ ذمہ داری پیدا کی ہے۔

(۳) یہ شعر ظاہر واحد منظم کا بیان ہے۔ یعنی اس میں جمع منظم کا صنف محض روزمرہ کے طور پر ہے۔ لیکن اگر اسے واحد منظم نہیں، بلکہ جمع منظم کا بیان فرض کریں (اور قاعدے کی رو سے اس میں کوئی قباحہ نہیں) تو معنی یہ نکلے کہ ہم لوگ (یعنی ہم جیسے لوگ، شاعر، فن کار، یا ہم دلی والے، یا ہم درویش صفت لوگ، وغیرہ یعنی کوئی بھی گروہ، کوئی بھی فرقہ، جس کی نمائندگی منظم کر رہا ہے) عجب جل نکڑے لوگ ہیں کہ بڑھاپے میں نرم پڑنے کے بجائے اور بھی سخت ہوئے جاتے ہیں۔

(۴) "انٹھنا" میں کردار کی خباثت شامل نہیں۔ محض مزاج کی ترشی، ضد، کسی کے ساتھ مفاہمت نہ کرنے کی خصلت وغیرہ شامل ہیں۔ یعنی اگرچہ ظاہر اپنی برائی کی ہے، لیکن دراصل اپنے اوپر

فخر و مباہات ہے، کہ ہم ایسے بکڑے دل اور تیر کی طرح راست مزاج لوگ ہیں کہ بڑھاپے میں، جو کمزوری اور بے چارگی کا زمانہ ہے، اور بھی اٹھتے جاتے ہیں۔ گویا ہمیں کسی کی پروا ہی نہیں۔

(۵) ”اینٹھنا“ کے ایک معنی ہیں ”ناراض ہونا، خفا ہونا۔“ لہذا شعر کا مفہوم یہ بھی ہو سکتا ہے کہ جوں جوں بڑھاپا آتا ہے، ہم دنیا سے، دنیا والوں سے، ناراض ہوئے جاتے ہیں۔ اس ناراضگی کے متعدد مفہوم ہو سکتے ہیں۔ (۱) ناراض ہو کر گھر بیٹھ رہے۔ (۲) ناراض ہو کر قطع تعلق کر لیا۔ (۳) ایک ایک کر کے لوگوں سے خفا ہوتے جاتے ہیں۔ پھر (۴) خفگی اتنی بڑھ جائے گی کہ دنیا ہی چھوڑ دیں گے۔

(۶) اینٹھتے، مٹی اور خمیر میں ضلع کا ربڑ ہے۔ (یہ الفاظ کھاری کے پٹھے میں بھی استعمال ہوتے ہیں۔) ”آنا“ کے ایک معنی ”پک کر تیار ہو جانا“ بھی ہیں۔ مثلاً ہم کہتے ہیں ”آم ابھی آئے نہیں۔“ یا ”گوشت ٹھیک سے نہیں آیا، ذرا کسر رہ گئی۔“ ان معنی کو مد نظر رکھیں تو آنا، اینٹھتے اور خمیر میں ایک اور طرح کا ضلع ہے، کہ تینوں الفاظ کا تعلق طہاشی سے بھی ہے۔ یہ خیال رہے کہ ”خمیر“ کے ایک معنی ”جسم کی مٹی“ بھی ہیں، اور ”خمیر اٹھنا“، ”خمیر اٹھنا“ وغیرہ محاوروں میں ترکیب دینا، پیدا ہونا، وغیرہ معنی کا بھی شائبہ شامل ہے۔

(۷) سردی سے اکڑنے کو بھی ”اینٹھنا“ کہتے ہیں۔ لہذا ایک معنی یہ ہیں کہ بڑھاپا (جس کی ایک علامت سردی کا موسم بھی ہے) آتا جا رہا ہے اور ہمارا بدن اینٹھتا جا رہا ہے۔ یا پھر یہ معنی ہو سکتے ہیں کہ ہم اینٹھتے جاتے ہیں، یعنی اکڑتے چلتے ہیں، گویا سردی میں اینٹھ رہے ہوں۔ بڑھاپا آتا جاتا ہے اور ہم اسی حساب سے اور تنگ جاتے ہیں۔ جھک کے چلنے کے بجائے سرائٹھا کر، قد سیدھا کر کے چلتے ہیں۔ اس اعتبار سے لفظ ”خمیر“ جس کے اٹھنے کے لئے گرمی ضروری ہے نئی دلچسپی کا حامل ہو جاتا ہے۔ یہ رعایت بہت عمدہ نکلی۔

اسنے پہلو تو ہم نے ڈھونڈ لیا۔ اب آپ بھی قسمت آزمائی کریں۔ میرا اگر بددماغ تھے تو کیا عیب تھا، کہ ان کا شعر اچھے اچھوں کے بل نکال دیتا ہے۔

۴۷۸

ان بلاؤں سے کب رہائی ہے
عشق ہے فقر ہے جدائی ہے

استخوان کانپ کانپ جلتے ہیں
عشق نے آگ یہ لگائی ہے

اس صنایع کا اس بدائع کا
کچھ تعجب نہیں خدائی ہے

توڑ کر آئینہ نہ جانا یہ
کہ ہمیں صورت آشنائی ہے

۴۷۸/۱ مطلع میر کے معیار سے کچھ کم تر ہے، لیکن خالی از لطف بھی نہیں۔ اس میں کم سے کم دو معنی ہیں۔ ایک تو یہ کہ عشق، فقر، اور جدائی تین الگ الگ بلائیں ہیں۔ یعنی عشق ایک بلا ہے، فقری اور ترک دنیا ایک بلا ہے، معشوق سے چھٹنا ایک بلا ہے، اور ان تینوں سے مفر نہیں۔ یہ تینوں بیک وقت نہ سکی، ایک کے بعد ایک نہ سکی۔ لیکن زندگی کے کسی موڑ پر، کسی نہ کسی وقت، کبھی عشق کا سامنا ہوگا (جو بہر حال ایک مصیبت ہے، چاہے عشق کا میاب ہو یا نا کام)۔ کبھی ترک دنیا یا ترک وطن کر کے فقیری لینی ہوگی، کبھی معشوق سے (چاہے وہ مہربان ہی کیوں نہ ہو) جدا ہونا پڑے گا۔ دوسرے معنی یہ ہیں کہ انسان کو عشق میں گرفتار ہونا ہی پڑتا ہے، اور پھر اسے عشق کے نتیجے میں وطن چھوڑ کر فقیری لینی پڑتی ہے، اور پھر اس فقیری

کے نتیجے میں عشق کے دیدار سے بھی مجبور ہونا پڑتا ہے۔ بظاہر تو لگتا ہے کہ عشق... جدائی... فقیری کی تدریج ہونا تھی۔ لیکن ذرا تامل کریں تو معلوم ہوتا ہے کہ میر کی ہی تدریج بہتر ہے۔ عشق کی وحشت فقیری اختیار کراتی ہے (عشق کامیاب ہو یا ناکام، اس میں دماغ کا خلل ہوتا ہی ہے۔) پھر فقیری کی وجہ سے مجبوری ہوتی ہے۔

”جدائی“ کو موت کا استعارہ بھی قرار دے سکتے ہیں، یعنی پہلے عشق، پھر فقیری، پھر موت۔ عسکری صاحب نے بہر حال درست کہا ہے کہ میر کا مسئلہ یہ بھی ہے کہ عشق بیک وقت رحمت اور زحمت کیوں ہے؟

۴۷۸/۲ ہڈیوں کے جلنے پکھلنے کا مضمون غالباً نظامی کا ایجاد کردہ ہے۔ ”خسرو شیریں“ میں ہے۔

چناں در کالبد جوشید جانفش
کہ بیرون ریخت مغز استخوانش
(اس کے جسم میں جان اس طرح جوش کر
رہی تھی کہ اس کی ہڈیوں کا گودا باہر نکلا پڑتا
تھا۔)

بیدل نے بھی اسی بحر میں اس مضمون کو بیان کیا ہے۔

بچے گرفت نبض استخوانش
برنگ شمع جوشید استخوانش
(ایک حسین نے استخوان اس کی نبض
دیکھی تو (پیدا لگا کہ) اس کی ہڈیاں
شمع کے موم کی طرح ابل رہی
تھیں۔)

ایسے جوش روؤں کے باوجود میر نے بیکر اور مضمون دونوں میں عذرت حاصل کر لی۔ ”کانپ
کانپ جلنا“ کسی لغت میں نہیں ملا، لہذا اس کے لفظی معنی ہی درست ہیں کہ آگ کی حدت سے ہڈیاں لرز

رہی ہیں، چنگ رہی ہیں اور جل رہی ہیں۔ گرمی کے جوش سے ہڈیوں کا متحرک ہو جانا عام مشاہدہ ہے۔ جب لاش کو آگ دیتے ہیں تو جسم کے اعضا جل جل کر اس طرح سرخش ہوتے ہیں کہ لاش پر زندگی کا دھوکا ہونے لگتا ہے۔ عشق کی آگ کو بخار سے بھی استعارہ کرتے ہیں۔ (ملاحظہ ہو ۸/۱) اور بخار میں بھی بدن میں ارتعاش پیدا ہو جاتا ہے۔ پھر عشق کے بخار کو تپ و دق سے بھی استعارہ کرتے ہیں، جس میں انسان واقعی اس قدر رگھل جاتا ہے کہ لگتا ہے اس کی ہڈیاں بھی پکھل گئی ہیں۔ (ملاحظہ ہو ۳۰۱/۱) مصرع ثانی میں دو مفہوم ہیں، ایک تو ”یہ“ کو اسم اشارہ فرض کرنے سے حاصل ہوتے ہیں، کہ یہ آگ جس میں استخوان کانپ کانپ کر جل رہے ہیں، عشق نے لگائی ہے۔ دوسرے معنی ”یہ“ کو صرف تاکید فرض کرنے سے حاصل ہوتے ہیں کہ عشق نے ایسی آگ لگائی ہے کہ استخوان کانپ کانپ جلتے ہیں۔

ایک معنی یہ بھی ممکن ہے کہ استخوان کے کاٹنے کا باعث آگ کی حدت نہ ہو، بلکہ عشق کی تاثیر ہو، کہ عشق نے سارے بدن پر کیا، بلکہ بدن کے اندر بھی لرزہ طاری کر دیا ہے۔ غالب نے ”لرزہ“ کی ردیف میں پوری غزل لکھی ہے۔ توقع ہو سکتی تھی کہ وہ اس مضمون کو استعمال کریں گے۔ لیکن میر کا شعر ایسا بھرپور ہے کہ غالب اس کے پاس بھی نہ پھٹکے، اور آئے تو بس یہاں تک آئے۔

نفس بہ گرد دل از مہری تپید بہ فراق
چو طائرے کہ بہ سوزانی آشیانیش و لرزد
(تیرے فراق میں میری سانس دل کے گرد
گھومتی ہے اور محبت سے تڑپتی ہے، جیسے کوئی
طائر جس کے آشیانے کو آگ لگا دیں تو وہ
(خوف و غم سے) لرزتا ہے۔)

مصرع اولیٰ میں مضمون ٹھیک سے ادا نہیں ہوا۔ نفس کو طائر سے تشبیہ دیتے ہیں، اس لحاظ سے دل کو طائر نفس کا آشیانہ فرض کیا ہے۔ یہ محض خیال بندی ہے۔ اگرچہ آشیانہ دل کو آگ دینے کا مضمون کامیابی سے ادا ہوا ہے، کیونکہ دل میں عشق کی آگ بھڑک رہی ہے۔ لیکن طائر کے آشیانے کو آگ لگانے کا جواز فراہم نہ ہوا۔ لہذا بحیثیت مجموعی یہ شعر غالب کے مرتبے سے فروتر ہے، اور میر کے شعر سے تو بدرجہا کمتر ہے۔ غالب کے برخلاف مصحفی نے مضمون کو پکا رکھا، لیکن میر کا تتبع خوب کیا۔

آتش غم میں بس کہ جلتے ہیں
شع ساں استخوان گلتے ہیں
شیخ محمد جان شاد پیر و میر نے استعارہ بدل کر اچھا مضمون پیدا کیا ہے۔
گھن لگا موت کا جو اعضا میں
استخوان خاک ہو گئے گھن کے

(مصرع اولیٰ میں "گھن" بروزن "رن" بمعنی "زبردست چوٹ، ہتھوڑا، مثلاً لوہار کا گھن" ہے۔) (اصغر علی خاں نسیم نے جلتی ہوئی ہڈیوں کو شمع محبت کا استعارہ بنا کر خیال بندی کا حق ادا کر دیا ہے۔

شعلے نکل رہے ہیں ہر استخوان سے اپنی
شمعیں یہ وہ نہیں ہیں جن کو بجھا ہی دیں گے
درو نے اس مضمون کو ذرا الگ کر کے باندھا ہے۔ ان کا شعر بدل ہے، لیکن تپ غم کا پیکر نہ ہونے کی وجہ سے اس میں وہ زور نہیں۔

سیلاب اشک گرم نے اعضا مرے تمام
اے درد کچھ بہا دیئے اور کچھ جلا دیئے

۴۷۸/۳ سب سے پہلی بات تو یہ ملاحظہ ہو کہ تعریف تو خدا کی کر رہے ہیں، لیکن اس میں اک ذرا مربیانہ رنگ ہے۔ گویا کہہ رہے ہوں بے شک اللہ صناعتوں کا مناع ہے اور موجدوں کا موجد ہے، لیکن ہم جو اسے پہچانتے ہیں وہ بھی کچھ ایسے دیسے نہیں ہیں۔ دوسری بات یہ کہ "مناہج بدائع" کا فقرہ عام طور پر بولتے ہیں اور اس سے شعر کے وہ محاسن مراد لیتے ہیں جن کا تعلق لفظی یا معنوی صنعتوں سے ہو۔ یعنی "مناہج بدائع" انسان کے تخلیقی عمل میں تو اہمیت رکھتے ہیں، لیکن کائنات اور کونیات کے میدان میں جہاں کروڑوں سورجوں کے برابر سورج اور کروڑوں دنیاؤں کے برابر دنیا کی آوارہ و سرگرداں ہوں، وہاں ان لفظی چیزوں کی کیا وقعت ہو سکتی ہے؟ ہو سکتا ہے آپ کو خیال ہو میر کے زمانے میں کائنات کی وسعت کے بارے میں وہ علم اور معلومات نہ تھے جو آج ہیں، اس لئے میر کے ذہن میں ایسی کائنات کا تصور کہاں سے آ سکتا تھا جس میں ہمارا نظام شمسی ایک ذرے سے زیادہ نہیں؟ اول تو شاعر کے ذہن اور

تخیل کو سائنس کی ضرورت نہیں۔ میر و غالب کے یہاں ایسی مثالیں اور بھی ہیں کہ شعر کے مضمون کا سائنسی ثبوت آج مل رہا ہے، اور شاعر کا تخیل وہاں بہت پہلے پہنچ چکا۔ لیکن دوسری بات یہ بھی ہے کہ میر کے زمانے میں کائنات کا تصور وہ نہ رہا جو آج ہے، لیکن اسی اعتبار سے ان کے زمانے میں خود ہماری چھوٹی سی دنیا اور اس کا نظام شمسی بہت ہی عظیم الشان، تقریباً بے نہایت، اور کم و بیش مکمل اسرار کی حیثیت رکھتے تھے۔ بیسویں صدی میں ہمیں معلوم ہوا کہ بعض ستارے (بلکہ بہت سے ستارے) ایسے ہیں کہ ہمارے سورج سے کئی لاکھ گنا زیادہ روشن ہیں۔ لیکن وہ اتنی دور ہیں کہ ان کی روشنی نہ صرف یہ کہ بہت دھندلی نظر آتی ہے۔ بلکہ ہم تک بہت دیر میں پہنچتی ہے۔ یہ دریافت اس لئے ممکن ہوئی کہ بیسویں صدی میں روشنی کی رفتار کی پیمائش ہو سکی، اور یہ ثابت ہو سکا کہ کائنات میں کوئی شے روشنی سے زیادہ رفتار نہ رکھتی ہے اور نہ رکھ سکتی ہے۔ اب غالب کو سنئے۔

پایہ من جز بہ چشم من نیاید در نظر
از بلندی۔ اخترم روشن نیاید در نظر
(میر امرتسرہ صرف میری ہی آنکھ سے دیکھا
جاسکتا ہے۔ بلندی کے باعث میرا ستارہ
روشن نہیں دکھائی دیتا۔)

اس شعر کو پڑھ کر ہمیشہ میرے رونگٹے کھڑے ہو جاتے ہیں، کہ آج سے ڈیڑھ سو برس پہلے کے دہلوی نواب زادے کو، جس نے زندگی کا بیش تر حصہ آگرہ اور دلی کے گلی کوچوں کی سیر اور لہو و لعب میں گزارا تھا، یہ بات سوچھی کیسے؟ (یہ شعر حضرت علی کی منقبت میں کہے گئے ترکیب بند میں ہے۔ یہ ترکیب بند دیوان غالب قاری کی اولین ترتیب مورخہ ۱۸۳۷-۱۸۳۸ میں شامل ہے۔ ملاحظہ ہو کلیات غالب قاری جلد سوم مرتبہ مرتضیٰ حسین فاضل کھنوی۔) لیکن شاعر کا تخیل سائنسی حقائق کو وہی طور پر دیکھ لیتا ہے۔ لہذا یہ کچھ تعجب کی بات نہ ہوگی اگر میر کو کائنات کی وسعت اور لامتناہی کثرت کا احساس رہا ہو۔ بہر حال، میر کی نگاہ میں کائنات کتنی اور کیسی ہی کیوں نہ رہی ہو، وہ اتنی تو نہ رہی ہوگی کہ اسے بس صنائع اور بدائع کا مجموعہ کہہ کر ٹالا جاسکے؟ خاص کر جب وہ ان صنائع اور بدائع کو خدائی کے بدیہی ثبوت میں پیش کر رہے ہیں۔

مناہج بدائع انسان کی تخلیقی قوت کا ثبوت ہیں۔ اس شعر کا مدعا یہ معلوم ہوتا ہے کہ یہ تخلیقی

قوت، اور الفاظ میں اس کا اظہار، کوئی معمولی درجے کی بات نہیں ہیں۔ پوری کائنات کو بھی صنائع بدائع کا مجموعہ کہہ سکتے ہیں۔ تخلیقی قوت جہاں بھی ہو، جیسی بھی ہو، اس کی نوع ایک ہی ہوتی ہے۔ شاید اسی لئے بقول اقبال، اللہ تعالیٰ نے خود کو احسن الائنین کہا ہے۔ بہر حال، اگر پوری کائنات صنائع بدائع کا مجموعہ ہے تو بودیہ کی زبان میں بنی نوع انسان ”علامتوں کے جنگل“ کا سیاح ہے۔ صنائع بدائع لطف اندوز ہونے کے لئے ہیں، سمجھنے کے لئے ہیں، اس لئے ہیں کہ ان کی جہیں کھولی جائیں، ان کی ہاریکیاں بیان کی جائیں۔ جس قسم کی حیرت کا لہجہ اس شعر میں ہے، اسے حیرت محمود کہہ سکتے ہیں۔ لیکن اس میں کچھ حیرت معصوم بھی جھلکتی ہے۔ گویا کوئی بچہ پہلی بار کوئی انوکھی چیز دیکھ کر دنگ رہ گیا ہو۔

واضح رہے کہ ہمارے یہاں حیرت کی دو قسمیں ہیں، محمود اور مذموم۔ حیرت محمود کی مثال حضرت شاہ و ارث حسن نے یوں بیان کی ہے کہ اگر کوئی ماہر معمار تاج محل کو دیکھے تو وہ اس کے فنی محاسن، اس کے کمالات اور عجائب کو کما کھٹہ سمجھ سکے گا اور مہندس کے کمال فن پر متحیر ہوگا۔ یعنی وہ انھیں چیزوں پر حیرت کرے گا جو واقعی علمی اور فنی اعتبار سے حیرت کے لائق ہیں۔ یہ حیرت محمود ہے۔ اور اگر کوئی عام شخص تاج محل کو دیکھ کر دنگ رہ جائے اور کہے کہ واہ کیا کمال کی عمارت ہے! تو یہ حیرت مذموم ہے، کیونکہ اس کو تاج محل کی اصل خوبیوں کی کچھ تیز نہ ہوگی، اور اگر ہوگی بھی تو وہ انھیں بیان نہ کر پائے گا۔ مغرب میں بھی تحیر کا تصور ہے، لیکن یہ زیادہ تر بچوں کی سی حیرت معصوم کا ہے، گوئے کہتا ہے:

بلند ترین درجہ جو کسی انسان کو حاصل ہو سکتا ہے، استعجاب ہے۔ اور اگر ابتدائی درجے کا کوئی ادراک اسے تحیر کر سکے تو اسے مطمئن ہو جانا چاہئے۔ وہ ادراک اسے تحیر سے بلند تر کوئی چیز نہیں دے سکتا، اور اسے اس کے آگے کسی اور چیز کی تلاش نہ کرنا چاہئے۔ بس یہ آخری حد ہے۔

ظاہر ہے کہ یہ بچوں کا سا تحیر ہے کہ بکری کے لمبے کان اور تاڑ کا پتہ ان کے ادراک میں تحیر کی ابتدا اور انتہا دونوں ہیں۔ ورڈز ورث کی Immortality Ode میں بھی اسی طرح کی حیرت کا ذکر ہے جب بچپن میں ہر چیز نئی اور ”کسی خواب کی شان و شکوہ اور تازگی“ (The glory and the freshness of a dream) کی حامل معلوم ہوتی ہے۔ میر کے شعر کا مصرع ثانی کچھ ایسی ہی حیرت کی طرف اشارہ کرتا ہوا معلوم ہوتا ہے، کہ بیان کرنے کو الفاظ نہیں مل رہے ہیں۔ بس یہ کہہ کر چپ ہو رہے کہ کیا تعجب ہے اگر ایسی

باتیں ہوں، آخر خدائی کارخانے ہیں۔ لیکن مصرع اولیٰ میں کائناتی مظاہر کو صنائع بدائع کی طرح کا بتا کر پوری ہوش مندی کا مظاہرہ کیا ہے۔ مصرع ثانی کی حیرت معصوم دراصل اتنی ”معصوم“ نہیں۔ بڑی چالاکی سے یہ بات کہہ دی ہے کہ انسان اور خدا میں قوت تخلیق مشترک ہوگی، لیکن خدا کی تخلیق ”خدائی“ ہے، یا اس میں ”خدائی“ ہے۔

اب اس بات پر بھی غور کر لیں کہ ”صنائع بدائع“ اکٹھا نہیں کہا، بلکہ الگ الگ کہا۔ یعنی صنائع ایک چیز ہے اور بدائع ایک چیز۔ یعنی کوئی ضروری نہیں کہ ہم یہاں انسان کے بنائے ہوئے صنائع بدائع کو تصور میں لائیں۔ ”صنائع“ جمع ہے ”صناعت“ کی، بمعنی ”ہنر مندی سے بنائی ہوئی چیز“، اور ”بدائع“ جمع ہے ”بدیع“ کی، بمعنی ”نئی، تازہ چیز“۔ ”صنائع کا مادہ ص ن ع ہے، بمعنی ”بنانا“ اور بدائع کا مادہ ب د ع ہے، بمعنی ”ایجاد کرنا“۔ لہذا اللہ تعالیٰ کے کام دو طرح کے ہیں (۱) ہنر مندی سے کئے ہوئے اور (۲) ایجاد سے بھرے ہوئے۔ تو جب ساری کائنات میں یہ ہنر مندی اور یہ ایجاد جاری و ساری ہے تو اسے خدائی کرشمہ ہی کہنا ہوگا۔ اس میں تعجب کی کیا بات؟ اللہ اللہ ہی ہے۔ وہ خالق بھی ہے اور مصور بھی۔

ابھی ایک دو نکتے اور ہیں۔ اس شعر کا اصل زور اس کے بے تکلف روزمرہ گفتگو کے انداز میں ہے۔ اسی وجہ سے صنائع اور بدائع کو ”اس“ کہا، حالانکہ جمع ہونے کے باعث دونوں کے پہلے ”ان“ ہونا تھا۔ ”اس“ کہہ کر لہجہ کو بہت فوری، بہت بے تکلف اور محاوراتی بنا دیا۔ پھر ”اس“ کی تکرار نے روزمرہ کو اور مضبوطی عطا کی۔ گویا کوئی شخص خدا کا ذکر یوں کر رہا ہو جیسے وہ کوئی عام زندگی میں نظر آنے والا، یا ہماری آنکھوں کے سامنے عام زندگی میں اثر اور تصرف کرنے والا اصول ہے جو مجسم ہو کر آگیا ہے۔ لاموثر الا اللہ۔ ایسا شعر مغربی یا چینی تہذیب میں ممکن نہ ہوتا۔ پھر کہا ”خدائی“ ہے، یعنی یہ خدا کی خدائی ہے، اس کی قوت نگوین ہے۔ لیکن ایک معنی یہ بھی ممکن ہیں کہ خدا جو چاہے سو کر ڈالے۔ وہ فعال لماریہ ہے، جو چاہے بنائے، جس طرح چاہے بنائے، ہم آپ بولنے والے کون؟ ایک معنی یہ بھی ہو سکتے ہیں کہ مصرع اولیٰ میں کارخانہ، کاروبار جیسا لفظ مقدر فرض کریں۔ یعنی اس صنائع اور اس بدائع سے بھرے ہوئے کارخانے پر تعجب کی کیا بات؟ یہ تو خدائی (کارخانہ) ہے۔

۴۷۸/۳ اگر میر کا زمانہ مومن کے زمانے پر مقدم نہ ہوتا تو میں کہتا کہ اس شعر کی بندش مومن کی سی

ہے۔ چونکہ میر کو مومن پر تقدم زمانی ہے، اس لئے کہتا ہوں کہ ممکن ہے مومن نے اپنا ایک مخصوص طرز، یعنی مبتدایا خبر کے بعض اہم حصے مقدر چھوڑ دینا، میر کے زیر بحث اشعار سے سیکھا ہو۔ مومن کے یہاں معنائی کیفیت کچھ تو واقعی اس وجہ سے ہے کہ وہ دو باتیں کہہ دیتے ہیں، لیکن ان کے درمیان (شاعرانہ یا عقلی) استدلال کے جو مدارج ہیں، انھیں حذف کر دیتے ہیں، لہذا شعر معما معلوم ہونے لگتا ہے۔ مومن کی معنائیت کا ایک سبب یہ بھی ہے کہ وہ عبادت کے بعض اہم نحوی عناصر کو ترک کر دیتے ہیں۔ اب جب تک ذہن ان مقدر عناصر کی طرف منتقل نہ ہو، شعر میں معنائیت باقی رہتی ہے۔ مثلاً مومن کا یہ شعر دیکھئے۔

دعویٰ حسن جہاں سوز اس قدر

پھر کہو گے تم میں ہر جانی نہیں

یہاں مصرع اولیٰ میں مسند اور مسند الیہ دونوں میں سے کچھ اہم اجزاء ترک کر دیئے ہیں۔ شعر کی نثر یوں ہوگی: ”تم“ (دعویٰ حسن جہاں سوز اس قدر) (کرتے ہو، اور کرنے کے باوجود) تم پھر (یہی) کہو گے (کہ) میں ہر جانی نہیں۔“ معنی کے اعتبار سے شعر کا استدلال نامکمل ہے جب تک اسے یوں نہ بیان کریں (۱) معشوق کے لئے ہر جانی ہونے کا طعنہ بری بات ہے۔ (۲) جس معشوق کا حسن ساری دنیا میں آگ لگا دے اس کو ہر جانی کہنا ہی پڑے گا، کیونکہ (۳) جب اس کے حسن سے ہر جگہ آگ لگ رہی ہے تو وہ ہر جگہ موجود ہے۔ (۴) لہذا معشوق کا یہ دعویٰ غلط ہے کہ ہم ہر جانی نہیں ہیں، خاص کر (۵) جب معشوق خود دعویٰ کر رہا ہے کہ میرا حسن جہاں سوز ہے۔

میر کے شعر زیر بحث میں بھی یہی انداز ہے۔ فرق یہ ہے کہ مومن کے شعر کی جہیں کھولیں اور صرف دُخو اور استدلال کی کڑیاں ملائیے تو بھی صرف ایک مضمون حاصل ہوتا ہے اور اس میں نہ معنی کی کثرت ہوتی ہے اور خود مضمون کی عذرت۔ لہذا مومن کے اکثر شعروں کو ”حل“ کرنا پڑتا ہے، ان میں سمجھنے اور تعبیر کرنے کے لئے یا تو کچھ نہیں ہوتا، یا بہت کم ہوتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ مومن کے زیادہ تر شعر حل ہو جانے کے بعد بھی کسی خاص لطف کے حل نہیں نظر آتے، بلکہ ایک طرح سے مایوسی کا احساس ہوتا ہے، کہ شاعر نے ہمیں دھوکا دیا۔ میر کا معاملہ یہ ہے کہ ان کا شعر اکثر معنی سے لبریز ہوتا ہے، یا پھر معنی کے امکانات سے لبریز ہوتا ہے۔ یا اس میں مضمون کی عذرت ہوتی ہے۔ یعنی میر اگر مومن کی سی ”مختصر نویسی“ کرتے بھی ہیں تو بھی اپنے پڑھنے/سننے والے کو مایوس نہیں کرتے۔ چنانچہ زیر بحث شعر کی نثر حسب ذیل

ہوگی: ”تم نے“ (آئینہ تو ذکر سمجھا کہ ہم بے مثال ہو گئے۔ لیکن تم نے) یہ نہ جانا کہ ہمیں (تم سے) صورت آشنائی ہے۔“

اب معنی پر غور کیجئے۔ معشوق اس قدر غور ہے کہ اسے آئینے میں بھی اپنی شبیہ گوارا نہیں، کہ اس طرح اس کی یکنائی میں فرق آئے گا۔ غالب۔

اے کون دیکھ سکتا کہ یگانہ ہے وہ یکنا

جو دوئی کی بو بھی ہوتی تو کنیں دو چار ہوتا

لہذا معشوق نے آئینہ بھی تو زوالا اور یقین کر لیا کہ اب ہم بے مثال دیکھا ہو گئے۔ لیکن اس نے یہ بات نہ جانی (یعنی وہ یہ بھول گیا، یا اس نکتے کو نہ سمجھ سکا) کہ ہم اس کے صورت آشنائیں۔ یعنی ہم نے کبھی، کہیں ایک ہی بار سہی، لیکن اس کو دیکھا ہے۔ اس دیکھنے کے باعث معشوق کی یکنائی اب بھی خطرے میں ہے۔ اس کے وجوہ حسب ذیل ہو سکتے ہیں:-

(۱) ہماری آنکھوں میں اس کی تصویر کبھی ہوئی ہے۔ گویا ہماری آنکھوں کی پتلیاں آئینہ ہیں جن میں معشوق کی شبیہ منعکس ہے۔ جس نے ہمیں دیکھا اس نے معشوق کو دیکھ لیا۔ جی نو شاہی۔

آنکس کہ مرا دید ترا دید خدا دید

من روے ترا دیدم و تو روے خدا را

(جس نے مجھے دیکھا اس نے تجھے دیکھا

خدا کو دیکھا۔ میں نے تیرا چہرہ دیکھا ہے

اور تو نے خدا کو دیکھا ہے۔)

(۲) ہمارے دل میں اس کی تصویر موجود ہے، لہذا ہماری حد تک وہ بے نظیر دیکھا نہیں۔

(۳) اگر ”صورت“ بمعنی وجود کی وہ شکل لیں جس کا ادراک ظاہری آنکھوں سے نہیں ہو سکتا

(ملاحظہ ہو محمد حسن عسکری کا قول ۲/۲۲۲ پر)، یعنی ”صورت“ کو ”مادہ“ کے معنی میں لیں، تو مفہوم یہ ہوا کہ ہم معشوق کے اصل وجود (جس مادے سے اس کی تخلیق ہوئی ہے) اس سے واقف ہیں۔ لہذا ہمارے لئے آئینہ ٹوٹا نہ ٹوٹا ہے معنی ہے۔ ہمیں نہ پہلے آئینے کی ضرورت تھی، اور نہ اب ہے۔

(۴) ہم اس کے صورت آشنائیں، اور اس کی صورت ہمیں اتنی اچھی طرح یاد ہے (یا ہم اسے

عمرہ نقاش ہیں) کہ ہم حافظے کی مدد سے اس کی تصویر بنالیں گے۔ ہمارا ہاتھ اور قلم خود بخود اس کی کشش سے خلاق ہو جائیں گے۔ انور شعور نے اچھا کہا ہے۔

صرف اس کے ہونٹ کاغذ پر بنا دیتا ہوں میں

خود بنا لیتی ہے ہونٹوں پر ہنسی اپنی جگہ

تصویر میں جان پڑ جانے کا مضمون مشرق و مغرب دونوں میں ہے۔ انور شعور کا مصرع اولیٰ بہت برجستہ نہیں، لیکن مصرع چابی نے شعر کو سنبھال لیا ہے۔

(۵) ”ہمیں صورت آشنائی ہے“ کے معنی یہ بھی ہو سکتے ہیں کہ تم ہماری صورت پہچانتے ہو۔ یعنی تمہیں ہم سے صورت آشنائی ہے۔ اور میری صورت وہ آئینہ ہے جس میں تم جلوہ گر ہو۔ (ممکن ہے یہ توجہ اتحادی کی طرف اشارہ ہو، جس میں شیخ اپنی توجہ سے مرید کو ہر چیز میں، حتیٰ کہ صورت شکل میں بھی، اپنا نظیر بنا دیتا ہے۔)

غور کیجئے، کہاں مومن کی بے کیفیت معما سازی جس میں مضمون کی بلندی کچھ نہیں، معنی کی لطافت اور گہرائی بھی نہیں (بس چالاکی یعنی Cleverness ہے، کثیر المعنویت کا سوال کیا ہے) اور کہاں میر کا ابہام جو معنویت سے بھرپور ہے اور جہاں ہر معنی کوئی معمولی جہت رکھتا ہے، اور جہاں مضمون بظاہر رکھی ہے لیکن دراصل (صورت آشنائی) بالکل نیا ہے۔

آخری بات یہ کہ ”آئینہ“ اور ”صورت“ رعایت معنوی تو ہے ہی، لیکن ”آئینہ“ اور ”آشنائی“ میں ضلع کا ربط بھی ہے۔ آئینے کو چشمہ، دریا، ندی وغیرہ سے تشبیہ دیتے ہیں، اور ”آشنا“ کے ایک معنی ”پیراک“ بھی ہیں۔ علی اوسط رشک نے دونوں معنی میں بہت خوب برتا ہے۔

گردابِ ذہن سے دل نہ لگا

ڈوبا عجب آشنا ہمارا

یارب کوئی دیوانہ بے ڈھنگ سا آ جاوے اغلال = جمع غل بمعنی گلے
اغلال و سلاسل تک اپنی بھی بلا جاوے میں ڈالنے کی زنجیر، طوق۔
سلاسل = زنجیر

خاموش رہیں کب تک زندان جہاں میں ہم
ہنگامہ قیامت کا شورش سے اٹھا جاوے

عاشق میں ہے اور اس میں نسبت مگ و آہو کی
جوں جوں ہو رمیدہ وہ توں توں وہ لگا جاوے

یہ ذہن و ذکا اس کا تائید ادھر کی ہے ذکا = تیزی طبع
تک ہونٹ ہلے تو وہ نہ بات کی پا جاوے

۴۷۹/۲، ۴۷۹/۱ ہماری لغت نگاری کے افلاس کا یہ عالم ہے کہ اکثر لغات میں ”بے ڈھنگ“ درج نہیں۔ پلٹیں اور قبیلے نے البتہ اسے لکھا ہے اور معنی دیئے ہیں ”نامناسب، گنوار، غیر تعلیم یافتہ“، وغیرہ۔ برکاتی نے بھی درج کیا ہے، اور معنی تقریباً وہی لکھے ہیں جو میں نے اوپر لکھے ہیں۔ ”اغلال“ بمعنی ”وہ زنجیر جو مجرموں، دیوانوں کے گلے میں ڈالتے ہیں“، مذکر ہے۔ لیکن اس کا واحد ”غل“ (اول مسکور) ان معنی میں تہا نہیں استعمال ہوتا۔ (ملاحظہ ہو ۹/۱) ”سلاسل“ یوں تو ”سلسلہ“ بمعنی ”زنجیر“ کی جمع ہے، لیکن اردو میں واحد ہی استعمال ہوتا ہے۔ یہ لفظ مونث ہے، اسی کا خیال رکھتے ہوئے مصرع چابی میں ”اپنے بھی“ کی جگہ ”اپنی بھی“ کی قرأت تمام لوگوں نے اختیار کی ہے۔

مطلع بظاہر معمولی ہے، جو کچھ تازگی ہے وہ ”بے ڈھنگ“ میں ہے۔ ورنہ میر اس مضمون کو ۱۲۸/۳ پر بڑی خوبی سے برت چکے ہیں۔ ذرا غور کریں تو معلوم ہوتا ہے کہ مطلع اور حسن مطلع مربوط ہیں۔ مطلع سے ملائے بغیر حسن مطلع (یا زیب مطلع، دونوں اصطلاحیں ہم معنی ہیں) کا مفہوم مکمل نہیں ہوتا کیونکہ حسن مطلع میں کوئی قائل نہیں ہے۔ اگر مطلع کے دیوانے کو زیب مطلع کا قائل نہ قرار دیں تو زیب مطلع بے قائل اور نامفہوم رہا جاتا ہے۔ لہذا دونوں شعروں پر ساتھ ساتھ غور کرنا چاہئے (حسن مطلع پر مفصل بحث کے لیے غزل ۳۳۹ ملاحظہ ہو)۔

دونوں شعر ملا کر پڑھنے میں مضمون کی دنیا ہی بدل جاتی ہے۔ یہ ساری دنیا بندی خانہ ہے، اور اس کے تمام باشندے دیوانہ ہیں۔ اسی باعث ان کو زندان جہاں میں قید کیا گیا ہے۔ لیکن یہ قید و بند صرف ہاتھ پاؤں، سر و گردن پر نہیں ہے، بلکہ زبانوں پر بھی ہے۔ یہاں قیدیوں کو بولنے کی اجازت نہیں۔ یا پھر یہ قیدی اب اس قدر افسردہ اور مردہ ہو چکے ہیں، قید کی صعوبت اور شدت نے انہیں اتنا پست حوصلہ کر دیا ہے، کہ وہ منہ سے بولتے ہیں نہ سر سے کھیلے ہیں۔ سارے بندی خانے پر موت کا سا سکوت طاری ہے۔ یہ تخیل عشق کا سکوت نہیں ہے، جس سے ہم ۲۵۰/۲ پر دو چار ہوئے تھے۔ یہ تھک ہار کر سو جانے کا بھی سکوت نہیں، جیسا کہ میر درد کے لا جواب، ڈرامائی شعر میں ہے۔

اشتی نہیں ہے خانہ زنجیر سے صدا

دیکھو تو کیا سبھی یہ گرفتار سو گئے

میر کے زیر بحث اشعار میں تو ایسی مردنی آمیز، موت نما خاموشی ہے کہ اس کو توڑنے کی کوشش کے معنی گفتگو کرنا یا آہ و فغاں کرنا نہیں، بلکہ اپنی زنجیروں کو بلانا اور بجانا ہے۔ ان قیدیوں پر خوف و ہراس، یا دامنہ کی حال کا یہ عالم ہے کہ جب وہ کہتے ہیں کہ ہم خاموش نہ رہیں گے تو ان کی مراد یہ ہوتی ہے کہ ہم دعا گو ہیں کہ کوئی بے ڈھنگ سادہ دیوانہ آکر ہمارے طوق و زنجیر کو کھڑکھڑا دے۔ اب ”بے ڈھنگ سا“ دیوانہ کہنے کی معنویت بھی واضح ہوتی ہے، کہ کوئی تجربہ کار دیوانہ جو اس زندان خانے کے اصول و ضوابط سے واقف ہوگا، وہ بولنے، یا زنجیر کھڑکھڑانے کی ہمت تو کرے گا نہیں۔ کوئی ایسا ہی اجدگنوار نو گرفتار ہو، جسے کچھ یہاں کے حالات نہ معلوم ہوں، وہ آئے تو زنجیریں کھڑکھڑانے کی ہمت کرے۔

اب دوسرے شعر کے مصرع جانی پر مزید غور کریں۔ ”ہنگامہ قیامت کا“ کے دو معنی ہیں۔ اول تو یہی کہ شکم کی نظر میں یہی ذرا سی زنجیروں کی کھڑکھڑاہٹ ہی قیامت کا ہنگامہ ہے۔ یعنی دہشت اور جسمانی پشیمانی اور ہمتوں کی پستی کے باعث ذرا سا شور بھی ہنگامہ محشر کا حکم رکھتا ہے۔ دوسرے معنی یہ کہ نیا دیوانہ جب شور بلند کر کے خاموشی کو شکست دے گا تو پرانے دیوانوں کی بھی ہمت کھٹے گی۔ وہ آواز و غلغلہ بلند کریں گے۔ جن میں طاقت ہوگی وہ اٹھ کھڑے ہوں گے۔ اس طرح صحیح معنی میں قیامت یعنی حشر (مردوں کا قبر سے اٹھنا اور باہر نکل آنا) کا منظر قائم ہو جائے گا۔ اس اعتبار سے ”اٹھا جاوے“ اور ”قیامت“ میں ضلع کا رہا بھی ہے۔

”شورش سے“ کے بھی کئی معنی ہیں۔ (۱) اپنی شورش سے، اپنی بغاوت سے۔ ”شورش“ کو بغاوت کے معنی میں بھی استعمال کرتے ہیں۔ (۲) اپنے سر کی شورش، اپنے جنون کے ذریعہ۔ (۳) شور و غل کے ذریعہ۔

اگر ان شعروں کو دنیا میں انسانی ہستی اور زندگی کی تشیل سمجھیں (اور یہ بالکل مناسب بھی ہے، کیونکہ دوسرے شعر میں زندان جہاں کا ذکر ہے) تو انہیں پورے نظم کائنات و حیات پر تنقید بھی قرار دیا جاسکتا ہے اور انسانی ایلے کی داستان بھی، کہ ہم اس دنیا میں جینے کے لئے مجبور ہیں اور صدائے احتجاج بھی اٹھانے کا اختیار، یا اس کی ہمت نہیں رکھتے۔ ہم ان دیوانوں کی طرح ہیں جنہیں غل و زنجیر میں کس کر زندان میں ڈال دیا گیا ہے، اور جن کا حال اب اتنا زبوں ہے کہ زنجیر کھڑکھڑانے (یعنی دیوانگی کا معمولی اظہار کرنے) کے لئے بھی انہیں کسی نو گرفتار دیوانے کا انتظار رہتا ہے۔

۳۷۹/۳ یہ شعر معنی اور مضمون کے اعتبار سے ایسا کرشمہ ہے کہ اگر اس کی بندش ذرا ست نہ ہوتی تو بڑے سے بڑے شاعروں کے یہاں بھی اس رتبے کا شعر نہ ملتا۔ معشوق کو آہوئے وحشی، یا ایسے آہو سے استعارہ کرنا جو اپنے مالک (= منظور نظر عاشق) کے سوا سب سے وحشت کرتا ہے، مشرق و مغرب دونوں کی کلاسیکی شعری روایت میں عام ہے۔ چنانچہ ٹامس وائٹ (Thomas Wyatt) متوفی ۱۵۴۲ کے ایک مشہور اور انتہائی خوبصورت سامیٹ کا ترجمہ پیش کرتا ہوں:-

جو کوئی شکار کرنا چاہے، تو مجھے ایک غزال کی خبر ہے
لیکن افسوس کہ میرے لئے اب اس کا شکار ممکن نہیں
اس رنجِ فضول نے مجھے تھکا دیا، بے حد
کہ میں شکاریوں کے جھنڈ میں سب سے پیچھے ہوں۔

لیکن میں اپنی تھکی ہوئی جان کو کسی بھی طرح
اس غزال سے جدا نہیں کر سکتا... وہ تیز رفتار
مجھ سے بہت آگے ہے، اور میں نیم ہوش اس کے پیچھے ہوں۔
تو اب میں ترکِ تعاقب کرتا ہوں، کہ جال میں نیم
کو بند کرنے کی کوششِ فضول ہے۔ لیکن جو کوئی شائقِ شکار ہو
میں اس کا شکِ دورِ کردوں کہ میری طرح
چاہے تو وہ بھی اپنا وقت کھوئے، ضائع ہو۔

الماس کے حروف میں، صاف صاف
اس کی بیاض گردن پر مقبوض ہے
”مجھے ہاتھ نہ لگانا! میں اپنے خواب کی ہوں
اور پکڑنے والوں کے لئے میں وحشی ہوں،
اگرچہ نظر بظاہر میں پالتو ہوں۔“

اصل نظم کی کیفیت کو بیان کرنا مشکل ہے، چاہے کہ اس کا اردو ترجمہ، اس کی روح اور الفاظ
دونوں کو کامیابی سے پیش کر سکے۔ لیکن یہ بات تو ظاہر ہے کہ اس نظم میں آہو (معتوق) اور شکاری
(عاشق) کی مساوات میں آہو کا درجہ شکاری سے بہت بلند ہے۔ میر کے شعر میں بھی بظاہر یہی مساوات
ہے، کہ عاشق بمنزلہِ سگ ہے اور معتوق بمنزلہِ غزال ہے۔ پھر غلاظت پسندی، خون خواری، ہڈی اور
آنتیں، چربی اور اس طرح کی ناپاک چیزوں سے اس کا شغف، اس کی جنسیت، وغیرہ خصائل کی بنا پر

کتے کو ہماری تہذیب میں بہت ادنیٰ قرار دیا گیا ہے۔ لیکن خاک نشینی، اپنے مالک سے وفاداری، گھر کے
اندر مسکینی کے باعث عاشقوں نے خود کو معتوق کے کتے سے تشبیہ دینے سے گریز بھی نہیں کیا ہے۔ بلکہ
میر نے معتوق کی گلی کے کتے سے برابری کو بھی فخر کی بات قرار دیا ہے۔

فخر سے ہم تو کلمہ اپنی فلک پر پھینکیں
اس کے سگ سے جو ملاقات مساوات رہے

(دیوانِ ششم)

کسی فارسی شاعر نے عاشق / سگ کا مضمون بڑے پر لطف انداز میں بیان کیا ہے۔ یہاں
سگ اصلی کتابھی ہے اور مظالم / عاشق بھی ہے۔

حر آدم بہ کویت بہ شکار رفتہ بودی
تو کہ سگ نہ بردہ بودی بہ چہ کار رفتہ بودی
(میں صبح تیری گلی آیا۔ تو شکار کے لئے گیا ہوا تھا۔
تو جب کتابھی اپنے ساتھ لے نہ گیا تو بھلا کس کام
سے گیا تھا؟)

ان سب باتوں اور وائٹ کی غیر معمولی نظم کے باوجود زیر بحث شعر میں میر نے بعض کمال کی
باتیں کر دی ہیں۔ نزاکت، نفاست، وحشت، حسن اور نرم خوردگی کے باعث معتوق کو آہو کہنا اتنا ہی
درست ہے جتنا خود کو بوجہ تیز رفتاری، ارادے کی مضبوطی، تعاقب میں استقلال کے باعث سگ کہنا۔ پھر
کتے کے اعتبار سے ”لگا جاوے“ بھی بہت عمدہ ہے، کہ اس میں استقلال، تعاقب کا تسلسل اور جانور کے
”لاگو“ ہو جانے (یعنی خوں خوار ہو جانے) کے ساتھ عشق اور جنس کا اشارہ بھی ہے۔ لیکن شعر کا سطحی
منظر نامہ جتنا بے ضرر اور عشق کے انہماک سے بھرا ہوا ہے، اس کا انجام (جو بیان نہیں ہوا، لیکن جس کا
تصور نہایت آسان ہے) اتنا ہی خوئیں، تشدد آمیز اور ہلاکت انگیز ہے۔ شکاری کتابھی جب غزال کو آ لے گا تو
پھر غزال کا انجام خاک و خون کے سوا کچھ نہ ہوگا۔ جب تک تعاقب جاری ہے، غزال کو سگ پر فوقیت
ہے۔ لیکن جب تعاقب ختم ہوگا تو سگ کو فوقیت حاصل ہوگی۔ اس طرح، تعاقب کرنے والا کتابھی، جو قوت
باصرہ یا شامہ یا سامعہ یا ان تمام قوتوں کا استعمال کرتے ہوئے، پوری دل چسپی اور ارشاد اور یک سوئی کے

ساتھ اپنے مقصود کے پیچھے لگا ہوا ہے، اسے عاشق کی مستقل مزاجی، پامردی، اور تندہی کی علامت ہے۔ شک کہہ سکتے ہیں۔ لیکن تعاقب کے انجام میں وہی جاں باز اور جانفشاں کتا، خون اور جارحیت (Violation) اور معصومیت کی بربادی کی علامت بن جاتا ہے۔ یعنی آہو بیک وقت علامت ہے حسن، رمیدگی، نزاکت اور بکارت کی، اور سفاک دم، (جنسی) تشدد کا محکوم ہونے کی کیفیت، اور خاک و خون میں لتھڑے ہوئے صید کی بھی۔ اسی طرح شکاری کتا یہ یک وقت علامت ہے استقلال فی العشق، جستجوے مقصود میں پامردی، یک سوئی اور لگن کی شدت کی، اور خون خواری، تباہی، جان پر جارحیت اور معصومیت کی بربادی کی بھی۔ ایسا سفاک شعر اور اجتماع ضدین کا یہ اسلوب، خود میر کے یہاں کہیں اور نہیں ملتا، دوسروں کا تو ذکر ہی کیا ہے۔

مصحفی نے البتہ میر کے شعر کی گویا شرح ایک غیر معمولی شعر میں لکھ دی ہے۔

وہ آہوے رمیدہ مل جائے تیرہ شب گر

کتا بنوں شکاری اس کو بھنچوڑ ڈالوں

مصحفی نے میر کے شعر کو کھول دیا یعنی (Decode) کر دیا ہے، لیکن ایسا نہیں کہ ان کے یہاں سب کچھ سچ ہے۔ مشرق و مغرب دونوں کے عوام میں عقیدہ ہے کہ بعض لوگ رات کو جانور کا روپ دھار کر انسانوں اور جانوروں کے شکار کو لگتے ہیں۔ انگریزی میں اس کا نام (Lycanthropy) ہے۔ انگلستان اور مغربی یورپ کے بعض ملکوں میں عقیدہ ہے کہ ایسے لوگ بھیڑیے کی شکل بنا لیتے ہیں اور انھیں (Werewolf) کہا جاتا ہے۔ مشرقی یورپ میں یہ عقیدہ کتے اور لکڑ بگھے کے بارے میں ہے اور انھیں (Werewolf) اور (Werhyena) کہا جاتا ہے۔ جم کاربٹ (Jim Corbett) نے لکھا ہے کہ ہمارے ملک میں یہی عقیدہ شیر کے بارے میں ہے، اور کماؤں کی پہاڑیوں، جنگلوں میں یہ عقیدہ عام تھا کہ بعض شیر، جو شکاریوں کے مارے نہیں مرتے، دراصل انسان یا دیوتا ہیں جو شیر کا روپ دھار کر جنگلوں میں بغرض شکار گھومتے پھرتے ہیں۔ ایسے ہی ایک شیر کا ذکر کاربٹ نے اپنی کتاب ”مندر کا شیر“ (The Temple Tiger) میں کیا ہے۔ مصحفی کا حکلم/عاشق بلکہ معشوق/آہو بھی بالکل صاف صاف Lycanthropy کی مثال معلوم ہوتے ہیں۔

میر اور مصحفی کے شعروں میں جو مضمون ہے، اس کی صرف ایک اور مثال سے میں واقف

ہوں۔ صائب کا شعر ہے۔

دل بہ پاکی دامان غنچہ می لرزد
کہ بلبلان ہمہ مستند و باغباں تنہا
(میر اول غنچہ کی پاک دامانی کے بارے
میں لرز رہا ہے، کیونکہ بلبلیں سب کی سب
مست ہیں اور باغباں اکیلا ہے۔)

اس شعر کی شدید ڈرامائی کیفیت، اس کی فضا میں خوف و دہشت و خطرہ (Menace) کا رنگ، اس کا ایجاز بیان، ان چیزوں کی وجہ سے میر و مصحفی کے شعر اس کے سامنے پھٹکے پڑ گئے ہیں۔ لیکن میر کے شعر میں زیر سطح جو خوف ناک اور جو المیہ ہے، اور مصحفی کے یہاں Lycanthropy کا جو نادر پہلو ہے، ان کی باعث میر و مصحفی کے اشعار کچھ کم دہشت ناک نہیں۔ اور شکاری کتے کے مضمون میں نئی ایجاد کا اعزاز تو میر کو ہے ہی۔ ایسے شعروں کی روشنی میں میرا یہ عقیدہ اور مستحکم ہو جاتا ہے کہ کلاسیکی غزل کا مطالعہ ذہنی تحفظات کو ترک کئے بغیر ممکن نہیں۔ کیونکہ ہمارے بزرگ تو بہر حال شعر کہتے وقت ان تحفظات میں بند نہ تھے خواجہ منظور حسین مرحوم جیسے لوگ اس بات سے آگاہ نہ ہونے کے باعث غزل کے اشعار کی تاویل طویل کرنے پر خود کو مجبور پاتے تھے۔ بھلا جو لوگ ایسے شعر غزل میں کہہ دیتے ہوں انھیں انگریزی کی برائی کرنے کے لئے معشوق کے گورے پن، اور سکھ کی برائی کرنے کے لئے معشوق کی زلف دراز جیسی ٹیٹوں کی آڑ لگانے کی کیا ضرورت تھی؟ عسکری صاحب اس حقیقت سے آگاہ تھے، اسی لئے انھوں نے خواجہ صاحب مرحوم سے ان کی زندگی ہی میں سختی سے اختلاف کیا۔ خواجہ منظور مرحوم کے خیالات پر مزید بحث کے لئے ملاحظہ ہو/۱/۳۵۶۔

۴۷۹/۴ معشوق کا ذہن ہونا، یا عاشق کا مدعا سمجھنے میں تیز ہونا، یہ مضمون نیا نہیں ہے۔ میر نے اس میں دو خوبیاں مزید پیدا کی ہیں۔ ایک تو یہ کہ معشوق کی تیزی ذہن اور روشنی طبع تاں غیبی یا عطیہ خداوندی ہے۔ گویا حسن کی طرح ذہانت اور ذکاوت بھی معشوق کا حصہ ازلی ہے۔ دوسرا نکتہ یہ کہ جب وہ ہونٹ کے پٹے ہی بات کی نہ کوئی کچھ جانتا ہے تو پھر دیر کس بات کی ہے؟ وہ عاشق/حکلم کا مدعا سمجھ کیوں نہیں جانتا؟ اس کا

جواب یہ ہے کہ بوجہ رعب حسن، یا بوجہ اضطراب و بے ہوشی، یا بوجہ از خود رفتگی، شکلم کو معشوق کے سامنے یارے لب کشائی نہیں۔ اگر عاشق منہ کھولتا تو معشوق بات کو فوراً سمجھ لیتا۔ اس معنی کی رو سے مصرع ثانی میں ماضی بول کر حال نہیں مراد لی ہے (جیسا کہ اردو میں عام ہے۔ مثلاً ”اگر وہ آیا تو آپ سے ضرور ملے گا۔“) بلکہ مصرع ثانی میں فعل کا صیغہ تنائی ہے کہ اگر ہونٹ ذرا سا بھی مل سکتے تو وہ میری بات (یعنی میرا اصل مدعا) فوراً سمجھ لیتا۔ ”بات کی تہ پا جانا“ یہاں بہت خوب ہے، کیونکہ اس میں اشارہ ہے کہ اصل بات (درخواست و صل، یا اظہار عشق) صاف صاف نہ کہی جائے گی، اشاروں کنایوں میں ادا ہوگی۔

”ذکا“ بمعنی ”ذکاوت“ دلچسپ لفظ ہے، کہ اسی مادے (ذک و) سے ذکا (بالضم) بھی ہے، جس کے معنی ہیں ”سورج“۔ بات کی تہ کو پا جانے، معاملے کے روشن ہو جانے کے اعتبار سے یہاں ”ذکا“ بمعنی ”سورج“ پڑھنا بھی خوب ہے۔ ”تائید ادھر کی ہے“ بھی بڑا عمدہ روزمرہ ہے۔

۴۸۰

مرا شعر اچھا بھی دانستہ ضد سے
کسی اور ہی کا کہا جانتا ہے

۴۸۰/۱ حالی نے ”یادگار غالب“ میں لکھا ہے کہ ایک بار آرزوہ کے سامنے کسی نے یہ شعر پڑھا۔

لاکھوں لگاؤ ایک چرانا نگاہ کا

لاکھوں بناؤ ایک گھڑنا عتاب میں

آرزوہ نے بہت تعریف کی۔ چونکہ آرزوہ بقول حالی غالب کا رنگ سخن پسند نہ کرتے تھے، اس لئے جن صاحب نے یہ شعر سنایا تھا انھوں نے جب یہ بتایا کہ یہ شعر تو غالب کا ہے جنھیں آپ ناپسند کرتے ہیں، تو آرزوہ نے کہا کہ اس میں مرزا نوشہ کا کیا کمال ہے، یہ شعر تو خاص ہمارے انداز کا ہے۔ آرزوہ کی ڈھٹائی ایک طرف، لیکن حالی نے یہ واقعہ دوبار لکھا ہے، ایک بار شعر کے ساتھ اور ایک بار بغیر شعر نقل کئے۔ حالی معتبر آدمی تھے، اس لئے ان کے بیان پر یقین کئے ہی بنے۔ ورنہ کسی معمولی غیر متناظر شخص کا یہ بیان ہوتا تو گمان گذر سکتا تھا کہ میر کا شعر دیکھ کر کسی نے من گڑھنت اڑادی ہے۔ اس وقت تو یہی کہنا پڑتا ہے کہ ڈھٹ، نا انصاف شخص کی نفیات کی بہت خوب تصویر تو اس شعر میں ہے ہی، لیکن یہ بھی ایک طرح کا کشف ہی ہے کہ شعر میں جو بات کہی گئی ہے وہ واقعی رونما ہوئی۔ محمد حسین آزاد نے ذوق کے کشف کے بارے میں بہت سے واقعات ”آب حیات“ میں لکھے ہیں۔ آزاد نے دعویٰ تو نہیں کیا ہے، لیکن ان کا مافی الضمیر یہی ہے کہ ذوق کو صاحب کشف اور ولی اللہ سمجھا جائے۔ میں میر کے بارے میں ایسا کوئی دعویٰ نہیں کرتا، لیکن غالب کے شعر اور آرزوہ کے رد عمل کا پس منظر اس شعر کی دلچسپی اور چرچے پین میں اضافہ ضرور کرتا ہے۔

دیوان ششم ردیفی

۳۸۱

زمیں اور ہے آسماں اور ہے
تب آنا فنا سماں اور ہے

نہ دے لوگ ہیں نہ اجماع وہ
جہاں وہ نہیں یہ جہاں اور ہے

نہ ان لوگوں کی بات سمجھی گئی
یہ خلق اور ان کی زباں اور ہے

تجھے گو کہ صد رنگ ہو مجھ سے کیس
مری اور اک مہرباں اور ہے

ہوا رنگ بدلے ہے ہر آن میر
زمین و زماں ہر زماں اور ہے

۱۲۷۰

۳۸۱/۱ مطلع میں کوئی خاص بات نہیں۔ اسے عزل کی صورت بنانے کے لئے رکھا گیا ہے۔
”آسماں“ اور ”سماں“ کے قافیوں پر ”استاذ“ قسم کے لوگ ایٹھے خفی کا حکم لگائیں گے۔ لیکن جیسا کہ ہم غزل ۲۳۹، ۲۵۱، ۲۵۵ وغیرہ پر دیکھ چکے ہیں، میر نے ایسے قافیوں کو بے تکلف روا رکھا ہے۔ غالب تک کے یہاں ”آساں“ اور ”انساں“ کی مثال موجود ہے۔ لیکن بعض ”استاد لوگ“ جنہیں روح شعر سے کوئی مس نہیں، اور جن کی دوکان کی رونق کج بجی اور بد مذاقی سے ہے، یہی کہے جائیں گے کہ ”پرانے استاد“ کا حکم ہے کہ ”سماں“ اور ”آساں“ میں ایٹھے خفی ہے۔ ہماری شاعری میں غیر ضروری قید و بند کا آغاز انیسویں صدی کے رابع آخر میں حالی وغیرہ کے رد عمل میں شروع ہوا، کہ اگر شاعری اسی کا نام ہے کہ برکھارت اور حب وطن پر نظمیں کہی جائیں، تو ہماری طرف سے استادی کا معیار یہ ہے کہ شاعری کو بطور ”فن“ اور بھی سخت اور تفسیر ناپذیر بنادیا جائے۔ یعنی نئے خیالات سے محفوظ رہنے کا طریقہ یہ ہے کہ اپنے دائرے کو اور بھی تنگ کر لیا جائے۔

اب میر کے مطلع کی طرف مراجعت کرتے ہیں۔ ”آنا فنا“ (بروزن فعلن فعلون) دلچسپ ہے، کیونکہ یہ عربی تلفظ کے مطابق ہے۔ اردو میں بروزن فعلن فعلن بولتے بھی ہیں اور لکھتے بھی ہیں، یعنی آنا فنا، لیکن میر نے اور جگہ بھی آنا فنا ہی لکھا ہے۔

نیا آنا فنا اس کو دیکھا
جدا تھی شان اس کی ہر زماں میں

(دیوان دوم)

زیر بحث مطلع پر دیوان دوم کے شعر کا کچھ اثر یقیناً ہے۔ لیکن مطلع میں بات مبہم رکھی ہے۔ بظاہر نشے کی سی کیفیت کا تذکرہ ہے، یا پھر مراقبے کے عالم کا حال ہے۔ لیکن بحیثیت مجموعی شعر میں وہ زور نہیں جو حسن مطلع میں ہے۔ دیوان دوم کا شعر بظاہر سورہ رحمن کی آیت کل یوم ہوفی شان کے مضمون پر ہے۔ درحقیقت ایسا ہے نہیں۔ آئے شریفہ میں ”شان“ اپنے اصل معنی میں ہے۔ اس کا ترجمہ حضرت مولانا اشرف علی صاحب تھانوی نے یوں لکھا ہے: ”وہ ہر وقت کسی نہ کسی کام میں رہتا ہے۔“ ”این۔ بے داؤد نے یوں ترجمہ کیا ہے:

Every day some new task employs him.

میر کا شعر صوفیوں کے اس مضمون پر مبنی ہے کہ اللہ تعالیٰ کا کوئی اسم بھی معطل نہیں ہوتا۔ کائنات ہر وقت فنا ہوتی اور پھر وجود میں آتی رہتی ہے۔ زیر بحث مطلقے میں بدلنے ہوئے واردات اور دل پر گزرنے والے (یا چشم تحفیل میں پھرنے والے) نئے نئے معاملات کا ذکر ہے۔ یا ممکن ہے یہاں کسی ذہنی واردات کا ذکر ہو، مثلاً کسی Psychodelic تیز Drug کھالینے کے بعد دماغ محسوس کرتا ہے کہ کوئی نئی دنیا ہمارے سامنے ہے۔ اگر ایسا ہے تو یہ شعر غیر معمولی ٹھہرے گا۔

۳۸۱/۲ "اجماع" کے معنی ہیں "جمع ہونا" فقہ میں "اجماع ملت" کے معنی ہیں "کسی بات پر ملت اسلامیہ کا متفق ہو جانا۔" حدیث پاک میں ہے کہ میری امت کبھی کسی بات پر غلط متفق نہ ہوگی لا یجتمع امتی علی الضلالة او کما قال رسول اللہ صلی اللہ علیہ وسلم۔ لہذا بہت سے مسائل پر فیصلہ اجماع ملت کے حوالے سے ہوا ہے۔ شعر زیر بحث میں دونوں معنی مناسب ہیں۔ ایک تو یہ کہ اب ویسے لوگ نہیں رہ گئے جیسے پہلے زمانے میں تھے۔ اب اس طرح کے مجمع انقائس کہاں، لوگوں کا ویسا مجمع کہاں جیسا پرانے زمانے میں تھا۔ دوسرے معنی یہ کہ اب لوگوں کا کسی بات پر اتفاق اس طرح نہیں ہوتا جیسے گزشتہ دنوں میں ہوتا تھا۔ دوسرے مصرعے میں ایک عام سی بات کو (اب دنیا بدل گئی ہے) بڑے ڈرامائی لیکن انکشافی انداز میں کہا ہے (یعنی ڈرامے کا وہ انداز نہیں کہ کوئی شخص کسی کو مخاطب اور متوجہ کر کے کہے۔) "جہاں" کی تکرار سے کئی فائدے اٹھائے ہیں۔ اگر صرف یہ کہتے کہ "جہاں وہ نہیں" یا "جہاں" اور ہے، تو محض زمانی اور حالی تغیر کا مفہوم ہوتا۔ (یہ) جہاں وہ (جہاں) نہیں یہ جہاں (کوئی) اور (جہاں) ہے، کہنے سے مراد یہ بھی نکلتی ہے کہ ہم/تم یا ہم سب اپنی مانوس دنیا سے اٹھا کر کسی اور ہی دنیا میں منتقل کر دیے گئے ہیں۔ یا پھر تبدیلی کے مفہوم کو محض زمانی اور حالی تبدیلی سے زیادہ پر زور دینا کر کہا ہے کہ تبدیلی ایسی ہے گویا دنیا کی ماہیت ہی بدل گئی، اس کی مت ہی بدل گئی۔ گویا یہ دنیا وہ دنیا ہی نہیں جس میں ہم پیدا ہوئے تھے اور رہتے آئے تھے۔ موخر الذکر معنی میں تشبیہی کیفیت ہے۔ اول الذکر معنی میں استعاراتی کیفیت ہے۔ تشبیہ بعض اوقات استعارے سے زیادہ پر زور ہوتی ہے، کیونکہ استعارے کے مضمرات پر غور کرنا پڑتا ہے۔ تشبیہ اپنی بات صاف صاف کہہ دیتی ہے۔ یہ اور بات ہے کہ خود تشبیہ بعض اوقات استعارے کا سہارا لیتی ہے، کیونکہ استعارہ پوری زبان میں جاری ہے، اور طرح طرح کے بھیج

بدل کر متن میں در آتا ہے۔

شعر زیر بحث میں روزمرہ کا استعمال بھی بہت خوبی سے ہوا ہے۔ یہ کہیں نہیں کہا کہ گزشتہ زمانے کے مقابلے میں اس زمانے کا ذکر ہے۔ لیکن فو اے کلام میں ایسا ہے (اب نہ وہ لوگ ہیں، نہ وہ مجھے) کہ صاف معلوم ہو جاتا ہے کہ گزرے ہوئے زمانے کو موجودہ زمانے پر فوقیت دی گئی ہے۔ کمال فن یہ ہے کہ یہ امکان پھر بھی رکھ دیا ہے کہ شاید یہ سوتے جاگتے کا قصہ جیسی بات ہے، کہ حکم کو واقعی اٹھا کر کسی اور زمانے یا کسی اور دنیا میں ڈال دیا گیا ہے۔ اقبال کا شعر یاد آنا لازمی ہے۔

شاید کہ زمیں ہے وہ کسی اور جہاں کی

تو جس کو سمجھتا ہے فلک اپنے جہاں کا

توقع تو نہیں کہ اقبال کو میر کا شعر معلوم رہا ہو، اور اقبال کا شعر ان کے نظام فکر سے بالکل ہم آہنگ بھی ہے۔ لیکن اس میں کوئی شک نہیں کہ میر کے شعر کے مضمرات میں اقبال کا شعر بھی شامل ہے۔

"اجماع" کے ایک معنی "عزم کرنا" بھی ہیں۔ یہ معنی اردو میں نہیں دیکھے گئے، لیکن زیر بحث شعر میں یہ معنی لگائے جائیں تو ایک پہلو یہ نکلا ہے کہ اب لوگوں میں وہ عزم نہیں۔ اس سے مراد یہ ہو سکتی ہے کہ اس زمانے کے لوگوں میں معشوق کے لئے عزم نہیں، لوگوں کے دل بچھے ہوئے ہیں۔ ان میں عزم کی کمی ہے۔ صاحب نے عزم سفر اور سوداے عشق کو ایک ساتھ باندھا ہے۔

ہم چو عزم سفر ہند کہ در ہر دل ہست

رقص سوداے تو در بیچ سرے نیست کہ نیست

(کوئی سراپا نہیں جس میں تیرا سودا رقصاں نہ

ہو، جیسے ہندوستان کے لئے عزم سفر، کہ ہر دل

میں ہے۔)

اردو میں "اجماع" کو "خاطر" اور "طبیعت" کے ساتھ "جمعیت، اطمینان، یکسوئی" کے معنی

میں البتہ بولتے ہیں۔ یہ معنی بھی یہاں مناسب ہیں، کہ اب لوگوں میں وہ جمعیت خاطر نہیں رہ گئی۔

۳۸۱/۳ بظاہر یہ شعر ۳۸۱/۱ سے مربوط معلوم ہوتا ہے۔ لیکن ایسا ہے نہیں، کیونکہ شعر کثیر المعنی ہے، اور

گذشتہ سے مربوط کرنے پر اس کے معنی محدود ہو جائیں گے۔ ایک معنی تو یہ ہیں کہ ان لوگوں کی بات ہماری سمجھ میں نہیں آتی یعنی زور اس بات پر ہے کہ ان لوگوں کی بولی، طور طریقے، ہم لوگوں سے مختلف ہیں۔ اور جو لوگ مختلف ہوتے ہیں وہ برے یا کم تر سمجھے جاتے ہیں۔ تہذیبوں کا عام طریقہ ہے کہ جو رسوم و رواج اپنے مقامی رسوم و رواج سے مختلف ہوتے ہیں، انھیں برا سمجھا جاتا ہے۔ ہر تہذیب اپنے اقدار کو مطلق درست سمجھتی ہے۔ لہذا اگر ان لوگوں کی بات ہماری سمجھ میں نہ آئی، تو اس میں قصور انھیں لوگوں کا ہے۔ ”خلق“ بمعنی ”لوگ“ تو ہے ہی، لیکن اس میں ”خلقت“ (یعنی پیدائش، لہذا طینت، فطرت) کا بھی اشارہ ہے۔ یعنی یہ لوگ ہم سے مختلف پیدا کئے گئے ہیں۔ لہذا اگر ہم نے ان کی بات نہ سمجھی تو کچھ عجب نہیں۔ ان لوگوں کی بناوٹ ہی اور ہے، یہ شاید کسی اور اصول کے تحت تخلیق کئے گئے ہیں۔ ہمیں ان لوگوں سے کیا لینا دینا۔

مندرجہ بالا معنی کی رو سے ”ان لوگوں کی بات نہ سمجھی گئی“ کے معنی ہیں ”ان لوگوں کی بات سمجھ میں نہ آئی“۔ اردو میں فعل مجہول کا استعمال کم ہوتا ہے، اور اس میں بھی اکثر براہ راست معروف کا مفہوم ہوتا ہے۔ حسن کلام کے لئے معروف کی جگہ مجہول لکھ دیتے ہیں۔ مثلاً غالب نے قفٹہ کے نام لکھا ہے (اگست ۱۸۵۰ء) ”یہ واسطے تمھارے معلوم رہنے کے لکھا گیا ہے“۔ یہاں معنی یہ ہیں کہ ”میں نے یہ باتیں تمھاری معلومات کے لئے لکھی ہیں۔“ اسی طرح، میر کے مصرع اول کو بھی صیغہ ”معروف“ کے معنی میں قرار دے کر یہ مفہوم نکال سکتے ہیں کہ ان لوگوں کی باتیں ہی سمجھ میں آنے کے قابل نہ تھیں۔

دوسرے معنی کی رو سے قصور سننے والوں کی فہم کا ہے، کہ انھوں نے نو وارد لوگوں، یا اجنبی لوگوں، یا نئی بات کہنے والوں کی بات سمجھی نہیں۔ نہ انھوں نے کوشش کی کہ ان کی باتیں سمجھ سکیں، اور نہ وہ اس بات کو سمجھ پائے کہ یہ لوگ کسی اور ملک یا تہذیب یا طرز فکر کے لوگ ہیں۔ ان کی بات سمجھنے کے لئے کوشش یا خاص تیاری کی ضرورت ہے۔ ان معنی کی رو سے تاثر کچھ ایسا بنتا ہے کہ وہ لوگ جن کی بات نہیں سمجھی گئی، کوئی خاص پیغام لائے تھے، یا ان کے پاس کوئی خاص علم یا عقل کی دولت تھی۔ ان کی بات نہ سمجھنے والوں نے اس پیغام یا علم یا عقل کی بات حاصل کرنے کا موقع کھو دیا۔ کسی نے کیا خوب کہا ہے۔

سوار دولت جاوید بر گذار آمد

عنان او نہ گرھند از گذار برد

(دولت جاوید کا سوار شائع عام پر آیا۔
لوگوں نے اس کی عنان نہ پکڑی۔ وہ
آگے بڑھ گیا۔)

اوپر جو معنی بیان کئے گئے ان کی روشنی میں غالب اور حالی کے شعر پڑھیں۔ غالب۔

بیادید گر ایں جا بود زباں دانے
غریب شہر سخن ہائے گفتنی دارد
(اگر یہاں کوئی زباں داں ہو تو اس کو
بلواؤ۔ شہر میں ایک اجنبی ہے اور اس کے
پاس کہنے کی کچھ باتیں ہیں۔)

غالب پر میر کا پرتو ہے، اور غالب کا سایہ حالی پر ہے۔

کوئی محرم نہیں ملتا جہاں میں
مجھے کہتا ہے کچھ اپنی زباں میں
یہ مضمون میر نے بھی کئی بار بیان کیا ہے۔ مثلاً۔

رہی نہ گفتہ مرے دل میں داستاں میری
نہ اس دیار میں سمجھا کوئی زباں میری

(دیوان اول)

کس کس ادا سے رنجنے میں نے کہے دلیک
سمجھا نہ کوئی میری زباں اس دیار میں

(دیوان سوم)

میر کے زیر بحث شعر میں دونوں معنی کی رو سے ہلکی سی تخی اور مایوسی ہے۔ اور اگر یہ فرض کریں کہ معنی اول کا شکلم عاشق ہے، تو اور ایک پہلو پیدا ہوتا ہے۔ عاشق کے سامنے لوگوں نے کچھ شرطیں رکھیں، یا اس سے کچھ مطالبے کئے۔ مثلاً شرط یہ رکھی کہ اگر تم عشق ترک کرو تو ہم تمھیں بہت دولت دیں گے۔ یا اگر شہر میں رہنا منظور ہے تو عشق ترک کرو۔ یا مطالبے کچھ اس طرح کے کئے کہ تم معشوق کا نام

لینا چھوڑ دو، یا تم معشوق کی گلی میں جانا چھوڑ دو۔ اس پر عاشق اپنے دل میں کہتا ہے کہ یہاں کے لوگ کسی اور مٹی کے بنے ہیں، ان کی زبان ہی کچھ اور ہے۔ خدا معلوم یہ کیا کہہ رہے ہیں، میری سمجھ میں تو کچھ آیا نہیں۔ ان معنی کی رو سے شعر میں تلخی اور زیادہ ہو جاتی ہے، اور عاشق بطور اجنبی اور غیر (Outsider) کا کردار مزید مستحکم ہو جاتا ہے۔

۳۸۱/۳ شعر کا مخاطب معشوق بھی ہو سکتا ہے، کوئی عام شخص بھی، اور کوئی برسر اقتدار شخص، مثلاً کوئی حاکم وغیرہ بھی۔ مصرع ثانی کے ابہام کی وجہ سے کئی معنی ممکن ہیں۔

(۱) ایک اور مہربان (شخص) ہے جو میرا مخالف ہے۔ یہاں ”مہربان“ طعنیہ ہے۔ ”میری اور ہونا“ بھی طعنیہ ہو سکتا ہے، جس طرح ”مہربان“ طعنیہ ہے۔ یا پھر یہ ”طرف ہونا“ کا ترجمہ ہو سکتا ہے۔ ”طرف ہونا“ کے بھی دونوں معنی درست ہیں۔ (۱) مخالف ہونا، مقابل ہونا، جھگڑنا اور (۲) عام معنی، یعنی ساتھ ہونا، ہم خیال ہونا۔ ”اک مہربان اور ہے“ کے بھی دو معنی ممکن ہیں۔ (۱) ایک مہربان مزید ہے، یعنی تم تو ہو ہی، لیکن ایک اور شخص بھی ہے۔ (۲) ایک شخص جو تم سے بھی زیادہ مہربان ہے۔ ”مہربان“ کے دونوں معنی ہر صورت میں برقرار رہتے ہیں۔

(۲) تم میرے بڑا مخالف ہو، لیکن میرا ایک مہربان اور ہے (جو تم پر، تمہاری تمام دشمنی پر، بھاری ہے۔)

(۳) اے مہربان! میری طرف ایک اور شخص ہے۔ یہاں ”طرف“ کے دونوں معنی ممکن ہیں۔

(۴) ”مہربان“ کو طعنیہ فرض کرنے سے ایک معنی اور نکلتے ہیں، کہ تم کو مجھ سے بڑا کینہ ہو، لیکن پھر بھی میرا ایک دشمن اور بھی ہے۔

مصرع اولیٰ میں بھی ”صدر رنگ“ دلچسپ ہے۔ ”رنگ“ بمعنی ”طرح“ کے اعتبار سے ”صدر رنگ“ کے معنی ہوئے ”سوطر“، یعنی تم چاہے طرح طرح سے مجھ سے دشمنی کرو۔ اگر ”صدر رنگ“ کے معنی ”سورنگوں والا“ لیا جائے (ملاحظہ ہو ۳۸۹/۴) تو مراد ہوئی ”ایسی دشمنی جس کے سورنگ ہوں۔“ اگر ”صدر رنگ“ کو خطاب قرار دیں تو معنی ہوئے ”اے (معشوق) صدر رنگ“، یعنی ”اے وہ جو صدر رنگ“

ہے، جی نئی شان اور نئے نئے روپ والا ہے۔

”کیس بمعنی ”کینہ“ بھی ہے، اور بمعنی ”جنگ، دشمنی“ بھی۔ غرض کہ اس شعر میں ہر لفظ معمول سے زیادہ معنی دے رہا ہے۔ پھر معنی کے اعتبار سے شعر کا لہجہ بھی بدلتا ہے۔ اگر ”مہربان“ طعنیہ ہے، تو لہجے میں ایک مایوسی، کچھ تلخی، اور نظام عالم میں انصاف کی کمی کا تھوڑا سا شکوہ ہے۔ یعنی مخاطب (معشوق یا کوئی شخص) دشمنی میں کیا کم تھا، اور میری برائی میں کون سی کمی کر رہا تھا کہ ایک اور دشمن میرے برسر کیس ہوا۔ ایک چینی کہات ہے کہ اگر تمہارے نو سوننا نوے دوست ہیں اور ایک دشمن، تو بھی تمہارا وہ دشمن تمہیں ہر جگہ دکھائی دے گا۔ کچھ ایسا ہی عالم اس شعر میں ہے۔ اگر ”مہربان“ اپنے اصل معنی میں ہے، تو شعر کے لہجے میں درویشانہ اعتماد، توکل علی اللہ، اور عزم و وقار ہے۔

ایک سوال یہ اٹھتا ہے کہ دوسرا شخص کون ہے جو شکم کا دشمن ہے؟ یعنی ایک دشمن تو وہی شخص ہے جس سے خطاب کیا جا رہا ہے۔ اور دوسرا وہ جس کا تذکرہ مصرع ثانی میں ہے۔ تو وہ دوسرا دشمن کون ہے؟ اس کے کئی جواب ممکن ہیں۔ دوسرا دشمن قضا و قدر، آسمان، دوست نما دشمن، کوئی بھی مخالف، ہو سکتا ہے۔ یا اگر مصرع اولیٰ کا مخاطب معشوق نہیں، بلکہ موثر الذکر کی طرح کی کوئی ہستی ہے، تو مصرع ثانی میں دشمن معشوق ہو سکتا ہے۔ غرض جب رنگا رنگ امکانات ہیں۔ سب سے بڑھ کر یہ کہ کائنات میں انسان پھر ایک اجنبی یعنی غیر (Outsider)، اور غیر قوتوں کا ہدف معلوم ہوتا ہے۔ میر نے حسب معمول رد واری میں گہری بات کہہ دی ہے۔ انسانی ایسے کا نچوڑ اس شعر میں آگیا ہے۔

۳۸۱/۵ ”ہوا کا رنگ بدلنا“ لغات میں نہیں ملا۔ ”آصفیہ“ میں ”ہوا کا رنگ رنگ دیکھنا“ ضرور درج ہے۔ یوں اس کا اندراج کچھ ایسا ضروری بھی نہیں، کہ ”ہوا“ بمعنی ”زمانہ، وقت“ اور ”رنگ“ بمعنی ”کیفیت، حالت“ عام ہے۔ لیکن جب ”ہوا پھرنا“، ”ہوا کا رخ بدلنا“ وغیرہ درج ہو سکتے ہیں تو ”ہوا کا رنگ بدلنا“ بھی شمول کا حق رکھتا ہے۔ میر اسے پہلے بھی باندھ چکے ہیں۔

ہے آگ کا سانالہ کا ہش فرا کا رنگ

کچھ اور صبح دم سے ہوا ہے ہوا کا رنگ

(دیوان دوم)

شعر میں معنی کی کوئی خاص خوبی نہیں، سوائے اس کے کہ زمین و زمان دونوں ہوا کے رنگ کے ساتھ بدلتے ہیں۔ یا یہ کہ زمین نہ زمان ہر آن بدلتے ہیں، اس کی خبر ہمیں ہوا کے بدلتے رنگ سے ملتی ہے۔ دوسری بات یہ کہ زمین بھی ہر لمحہ بدلتی ہے، اور زمان بھی ہر لمحہ بدلتا ہے۔ یعنی زمان نہ صرف اپنے گزرنے کے باعث بدلتا رہتا ہے، بلکہ یہ بھی کہ اس کی نوعیت بھی بدلتی رہتی ہے۔ ہر اقلیطس کا قول میر کو ضرور معلوم ہوگا کہ ہم ایک ہی ندی میں دوبارہ قدم نہیں رکھتے۔ (اس سلسلے میں ۲۳۳/۱ ملاحظہ ہو۔) زمان کا ہر زمان بدلنا بھی خوب روزمرہ ہے۔ لیکن شعر کی اصل قوت اس کی شورا انگیزی اور کیفیت میں ہے۔ اگر اس شعر کو عالم اور نظم عالم پر رائے زنی قرار دیں تو یہ شورا انگیز ہے اور اگر اسے تبدیل حال اور انسانی زندگی کے ضعیف البیان ہونے کے مضمون پر مبنی قرار دیں تو کیفیت کا پلہ بھاری ہے۔ رنگ ہوا پر مزید اشعار کے لئے ملاحظہ ہو ۳۶۳/۱۔

جناں حنیف نجی نے مطلع کیا ہے کہ ”زمان“ کے ایک معنی ”آسمان“ بھی ہیں اور ”غیاث“ کے حوالے سے انھوں نے لکھا ہے کہ جب ”زمان“ بمقابلہ ”زمین“ آئے تو وہاں ”زمان“ کے معنی آسمان ہوتے ہیں۔ اس نکتے کی روشنی میں شعر مزید معنی خیز اور شورا انگیز ہو جاتا ہے۔ جناب نجی کی نکتہ سنجی لائقِ داد ہے۔

۱۲۷۵ ویرانی بدن سے مرا جی بھی ہے اداس
منزل خراب ہووے تو مہمان کیا رہے

۳۸۲/۱ یہاں غالب کا شعر یاد آنا لازمی ہے۔

ہر یک مکان کو ہے مکس سے شرف اسد
مجنوں جو مر گیا ہے تو جنگل اداس ہے

غالب کے شعر میں جنگل کی اداسی کا مضمون تازہ ہے اور کیفیت سے بھرپور بھی۔ عام طور پر غالب کے یہاں کیفیت کم کم ہے۔ وہ تجرید کے شاعر ہیں، اور تجرید میں کیفیت بہت کم ہوتی ہے۔ محولہ بالا شعر میں کیفیت کے ساتھ دعویٰ اور دلیل نے بھی خوب رنگ پیدا کیا ہے۔ دلیل اگرچہ موضوعی (Subjective) ہے، لیکن جذباتی اثر (= کیفیت) سے اس قدر بھرپور ہے کہ اس بات کی طرف دھیان نہیں جاتا۔ میر کے زیر بحث شعر میں دلیل مکمل اور معنی خیز ہے۔ ”منزل“ بمعنی ”اتر نے، ٹھہرنے کی جگہ“ بھی ٹھیک ہے، اور ”منزل“ بمعنی ”گھر، رہنے کی جگہ“ بھی ٹھیک ہے۔ پہلی صورت میں ”رہے“ کے معنی ہوں گے ”قیام کرے، ٹھہرے (مرائے میں)۔“ دوسری صورت میں معنی ہوں گے ”رہنا پسند کرے، مزید رکنا پسند کرے (گھر میں)۔“ دونوں صورتوں میں ”مہمان“ کا استعارہ بھی بالکل درست ہے۔ پہلی صورت میں معنی ہوں گے کہ جسم ایک مہمان مرا ہے۔ مہمان (جی، میرا دل، معشوق) یہاں چند دن ٹھہرنے کی نیت سے آیا تھا۔ لیکن یہ مہمان سرا اس قدر ویران ہو چکی ہے کہ مہمان اس میں ٹھہرنا پسند نہیں کرتا۔ اب اگر ”مہمان“ بمعنی ”دل“، ”جی“ ہے، تو مراد یہ ہوتی کہ میرا دل/جی ٹھہرنا نہیں۔ قرار نہیں پاتا۔ اور قرار پائے/ٹھہرے بھی تو کیسے، جب بدن اتنا ویران ہو چکا ہے کہ اس میں ٹھہرنے کی جگہ نہیں۔ ان معنی کی رو سے جی ٹھہرنا = قرار پانا کو لغوی معنی دے کر استعارہ معکوس پیدا کیا ہے۔ دوسرے معنی یہ نکلے کہ جی اب جا

رہا ہے (جان نکل جاتی ہے) کیونکہ بدن اتنا دیران ہو چکا ہے، کہ جان، جو بہر حال عارضی چیز ہے (جسم میں مہمان کی طرح ہے) ایسے اجڑے ہوئے گھر میں مزید رہنا پسند نہیں کرتی۔

اگر ”ہوئے“ کو ”ہورہی ہو“ / ”ہو جائے“ کے معنی میں لیں تو مفہوم یہ نکلا کہ جب بدن کی بستی خراب ہو رہی ہو یا کسی باعث (مثلاً لوٹ مار، تاراج وغیرہ) خراب ہو جائے تو اس میں مہمان کہاں سے آکر رہے گا؟

اگر ”جی“ کو مہمان نہ فرض کریں، بلکہ جی اداس ہونے کو محض طبیعت کی اداسی، اور عام نفسیاتی صورت حال فرض کریں، تو ”مہمان“ بمعنی ”معشوق“ یا بمعنی ”جان“ بہتر ہوگا۔ یعنی میں اداس ہوں کہ اس اجڑے گھر میں معشوق کیا آکر ٹھہرے گا۔ یا پھر ایسے اجڑے بدن میں میری جان بھلا کیوں رہنا پسند کرے گی؟

اگر اس مفہوم پر زور دیں کہ ”بھلا مہمان ایسے اجڑے گھر میں کیوں رہیں / رہے؟“ تو مراد یہ بنتی ہے کہ ایسے گھر میں مہمان تو کیا، لیکن غیر لوگ، شیطان، اجنبی لوگ، اپنا قبضہ غاصبانہ جمانے والے، رہ جائیں تو رہ جائیں۔ لہذا بدن جب اجڑ جائے تو اس میں کسی مطبوع مہمان کے آنے یا ٹھہرے رہنے کا امکان ختم ہو جاتا ہے۔ ان معنی کی رو سے مصرع اولیٰ میں ”میرا جی بھی ہے اداس“ زیادہ معنی خیز ہو جاتا ہے کہ بدن ”سنسان، اداس تو ہے ہی، میرا جی بھی اداس ہے کہ ایسے گھر میں اب کون ٹھہرے گا۔

یہ سوال اٹھ سکتا ہے کہ ”دیرانی بدن“ سے کیا مراد ہے؟ ”دیرانی“ کے ایک معنی ”اداسی، بربادی، اتری“ بھی ہیں اسی طرح، ”اجڑی صورت“، ”اجڑا چہرہ“ ایسی شکل صورت کو کہتے ہیں جو یا تو اپنا حسن کھو چکی ہو، یا جو بناؤ سنگار سے عاری، اداس اداس ہو۔ ”اجڑا ہوا بدن“ یا ”دیران بدن“ لغات میں نہیں ملا، لیکن عادل منصور نے ہمارے زمانے میں بڑی خوبی سے لکھا ہے۔

شاید کوئی چھپا ہوا سایہ نکل پڑے

اجڑے ہوئے بدن میں صدا تو لگائیے

لہذا ”دیران بدن“ کے معنی ہوئے ایسا بدن جو اپنی شادابی، قوت اور شان کھو چکا ہو۔ چونکہ میر نے ”دیرانی بدن“ سے ”کہا ہے، اس لئے کتنا یہ تبدیلی حال کا ہے۔ یعنی بدن پہلے تو قوت اور حرکت سے، حسن اور خوبی سے بھرا ہوا تھا، لیکن اب ویران ہو گیا ہے۔ ویرانی کی وجہ عشق کے شدائد ہو سکتے ہیں، مرد را یا م ہو سکتا ہے،

کوئی خاص واقعہ ہو سکتا ہے جو بدن کو دیران کر گیا۔

اس طرح ہم دیکھتے ہیں کہ اگرچہ میر کا شعر غالب کے مقولہ بالا شعر کے مقابلے میں بظاہر بہت زرق برق نہیں رکھتا، لیکن معنی کے لحاظ سے غالب کے شعر سے زیادہ عمیق ہے۔ ہاں یہ ان چند شعروں میں سے ضرور ہے جہاں غالب کا شعر بہ لحاظ کیفیت میر کے شعر پر بازی لے گیا ہے۔

مہذب لکھنؤ کی کتاب ”دور شاعری“ کا مرکزی کردار ایک استاد ہیں جو اپنے ہم نشینوں اور ہم صحبتوں کو باتوں باتوں میں شعر و سخن کے نکات بتایا کرتے ہیں۔ استاد کا کردار بہت دلکش اور باوثوق ہے، لیکن کبھی کبھی وہ چوک بھی جاتے ہیں۔ چنانچہ ایک نشست میں انھوں نے مندرجہ ذیل شعر سنایا (اپنا نہیں، کسی اور کا) اور اس کی بہت تعریف کی۔

نکلی ہے تن سے جان حزیں دل اداس ہے

وہ کارواں لٹا ہے کہ منزل اداس ہے

انھوں نے مصرع ثانی میں لفظ ”وہ“ کے زور کا بطور خاص ذکر کیا، کہ یہ ایک لفظ یہاں پورے پورے شعروں پر بھاری ہے۔ ”وہ“ کے زور میں تو کوئی شک نہیں۔ لیکن استاد نے یہ بات واضح نہیں کہ اس شعر پر میر کے (زیر بحث) شعر کا پرتو بالکل واضح ہے، اور شاعر کی عدم احتیاط کے باعث یہ شعر دو لخت ہو گیا ہے۔ مصرع اولیٰ میں کہا کہ بدن سے جان نکل گئی اور اس کے فراق میں دل اداس ہے۔ لیکن مصرع ثانی سے معلوم ہوا کہ جان کی منزل دل تھا اور جان مثل کارواں تھی۔ گویا جان ابھی تک پہنچی نہ تھی کہ تن سے نکل گئی۔ ظاہر ہے کہ یہ بالکل مہمل ہے۔ الگ الگ دونوں مصرعے اچھے ہیں، اور مصرع ثانی تو یقیناً بہت عمدہ ہے۔ لیکن موجودہ صورت میں شعر دو لخت ہے، کہ دونوں مصرعوں میں دو الگ الگ باتیں ہیں، اور ان کا رابطہ قائم نہیں کیا، اور نہ بصورت موجودہ یہ رابطہ قائم ہو سکتا ہے۔ میر نے اسی غزل میں اسی مضمون کو دوسرے پہلو سے باندھا ہے۔ ان کا شعر دلیل اور ربط کی چنگی کے لئے مثال کا کام کر سکتا ہے۔

حال خراب جسم ہے جی جانے کی دلیل

جب تن میں حال کچھ نہ رہے جان کیا رہے

۲۸۳

نہیں جو دیکھا ہے ہم نے اس کو ہوا ہے نقصان جان اپنا
ادھر نہ دیکھے ہے وہ کبھو تو نگہ کا اس کی مگر زیاں ہے

۲۸۳/۱ یہ مضمون بالکل نیا ہے کہ معشوق کی شرم و حیا، یا تغافل، کے سوا کوئی اور وجہ اس بات کی تلاش کی جائے کہ وہ عاشق کی طرف دیکھتا کیوں نہیں۔ دیکھئے پیرانہ سال پیراک، بحر مضمون میں کیسی کیسی خواہی کر رہا ہے، کہ مصرع ثانی میں کثرت سے نئی باتیں بھردی ہیں۔ ہم نے معشوق کو نہیں دیکھا، تو اس کا لازمی نتیجہ یہ ہوا کہ ہماری جان گھٹ گئی۔ یعنی ہماری قوت جانی میں کمی آئی یا ہماری عمر گھٹ گئی۔ لیکن معشوق جو ہماری طرف نہیں دیکھتا تو اس لئے کہ وہ دیکھتا تو اس کی نگاہ کا زیاں ہوتا۔ اس کے حسب ذیل معنی ہیں:

- (۱) ہم دیکھنے کے قابل نہیں ہیں، لہذا وہ دیکھتا تو اس کی نگاہ ضائع ہی جاتی۔
- (۲) ہم اتنے برے ہیں کہ وہ ہمیں دیکھتا تو اس کی آنکھوں کو تکلیف پہنچتی۔
- (۳) ہم اسے نہیں دیکھتے تو ہماری جان گھٹتی ہے، لیکن وہ ہمیں دیکھے تو اس کی نگاہ گھٹ جائے گی۔

پہلے معنی کے اعتبار سے ”نگاہ“ (Glance) ہے۔ دوسرے معنی کے اعتبار سے ”نگاہ“ (Eye) ہے، اور تیسرے معنی کی رو سے ”نگاہ“ (Power of sight) ہے۔ معمولی سے، سامنے کے لفظ کو اس طرح استعمال کر دینا کہ اس کے مختلف معنی بروئے کار آجائیں، کمال فن اور کسے کہتے ہیں؟ لیکن مصرع ثانی میں ابھی کم سے کم ایک امکان باقی ہے، کہ بالکل مخالف معنی نکالیں۔ ہم دیکھنے کے قابل چیز ہیں۔ اگر وہ ہمیں نہ دیکھے تو یہ گویا اس کی آنکھوں کا نقصان ہوا، کہ وہ ایسی دولت نظارہ سے محروم رہ گئیں۔ نظارہ کو دولت کہتے ہی ہیں، اس لئے یہ معنی بھی پوری طرح ادا ہو رہے ہیں، اور ان معنی کے اعتبار سے ”زیاں“

بمعنی ”خسارہ“ بہت مناسب ہے۔

اس سے مشابہ مضمون دیوان ششم میں ہی عجب خشک اور لائق کے انداز میں لکھا ہے، گویا کوئی شخص رپورٹ لکھ رہا ہو۔

ہم نے نہ دیکھا اس کو سو نقصان جان کیا
ان نے جو اک نگاہ کی ان کا زیاں ہوا
ہاں اگر مصرع ثانی کو طعنے قرار دیں تو ایک لطف پیدا ہو جاتا ہے۔

۴۸۴

مدت پائے چنار رہے ہیں مدت گلشن تابلی کی پائے چنار = مستعد ملازم،
برسوں ہوئے ہیں گھر سے نکلے عشق نے خانہ خرابی کی گلشن تابلی = بھٹی جھونکا

جیتے جاگتے اب تک تو ہیں لیکن جیسے مردہ ہیں
یعنی بے دم ست بہت ہیں حسرت سے بے خوابی کی

نگ خلق کیا ہے ہم کو آخر دست خالی نے
عالم میں اسباب کے ہے کیا شورش بے اسبابی کیا

۴۸۴/۱ مطلع معمولی ہے۔ اسے غزل کی شکل قائم کرنے کے لئے یہاں رکھ لیا ہے۔ البتہ ”پائے چنار“ / ”پاچنار“ تازہ اور غیر معمولی لفظ ہے۔ سچ پوچھئے تو یہ اتنا غیر معمولی ہے کہ اردو کے کسی معروف لغت میں نہ ملا۔ برکاتی صاحب کی فرہنگ میں بھی نہیں، ”فرہنگ اثر“ میں بھی نہیں۔ ہمارے زیادہ تر لغات یکہ و تنہا مرتب کی محنت اور تلاش کا نتیجہ ہیں۔ لہذا کون ہے جو مولوی سید احمد دہلوی یا نیر کا کوروی کو مطعون کرے کہ تم نے ایک نامانوس لفظ کیوں چھوڑ دیا؟ میر جینائی کا تو قول تھا کہ نامانوس لفظ درج کرنے کی ضرورت ہی نہیں۔ ہاں ”اردو لغت، تاریخی اصول پر“ سے توقع ہو سکتی تھی کہ اس کے کارکنوں نے اسے دریافت کر لیا ہو۔ لیکن الفاظ کا وہ دریائے ذخیرہ بھی اس زورق سے خالی ہے۔

۴۸۴/۲ رات کو جاگنے کے بارے میں میر نے ایک بہت عمدہ غزل لکھی ہے۔ ایک شعر ہے۔

رات کو جس میں چین سے سوویں سو تو اس کی جدائی میں
شع خط جلتے رہتے ہیں اور ہمیں کھاتی ہے رات

(دیوان چہارم)

لیکن میں نے اس غزل کا ایک بھی شعر انتخاب میں نہ لیا۔ ۴۶۹/۱ پر ناصر کاظمی کا ایک شعر بے خوابی کے بارے میں ہے۔ وہ بھی خوب ہے۔ ہاں ہمد زبیر بحث شعر میں میر نے راتوں کے جاگنے کا اثر دکھانے کے لئے جو پیکر استعمال کئے ہیں اور جو مضمون نکالا ہے، ان کا جواب مشکل سے ملے گا۔ سب سے پہلے تو بے خوابی کی حسرت پر غور کریں۔ بظاہر معنی معلوم ہوتے ہیں۔ بے خوابی کی تنہا، آرزو، لیکن ”حسرت“ کو ”مایوسی“، ”رنج“ کے معنی میں بھی بولتے ہیں۔ اور یہی معنی یہاں مطلوب ہیں، کہ مسلسل راتوں کے جاگنے کے باعث ہمارا دل مایوسی اور رنج سے بھر گیا ہے، اور اب ہم جینے سے مایوس ہو چکے ہیں۔ پھر دیکھئے کہ مصرع اولیٰ میں خود کو ”جیتا جاگتا“ کہا ہے، جو عام طور پر زندگی سے بھرپور، متحرک اور موثر چیزوں کے لئے بولتے ہیں۔ یہاں بے خوابی کی مردنی کے باعث ”جیتا“ اور مسلسل بے خوابی کے پس منظر میں ”جاگتا“ غیر معمولی قوت اور طہریت کا حامل ہو گئے ہیں۔ دوسرے مصرعے میں ”بیدم“ بمعنی ”کمزور، بہت زیادہ تھکا ہوا“ ہے۔ لیکن مصرع میں ”جیسے مردہ ہیں“ سے مناسبت کے باعث ”بے دم“ بمعنی ”بے جان“ کی طرف بھی اشارہ ملتا ہے۔ ”ست“ کا لفظ بھی دو معنی رکھتا ہے۔ انسان نیند کے عالم میں بھی، یا جب اسے نیند آرہی ہو، ست اور مضطرب محسوس کرتا ہے۔ لیکن بے خوابی کی کثرت سے بھی اعضا و جوارح ست ہو جاتے ہیں۔ ظاہر ہے کہ یہاں دوسرے معنی مقصود ہیں۔ خود لفظ ”حسرت“ میں ایک بے چارگی اور بے وقفی کا احساس ہے۔

پورے شعر پر جاگنے کی بے کفی، اضطراب، جھانکی پر جھانکی آنے کی کیفیت، اعضا شکنی، نہ سونے کے باعث قویٰ کی بے اعتدالی چھائی ہوئی ہے۔ بودلیئر کی ”سودا“ (Spleen) والی تلمیذ یاد آتی ہیں۔ وہی شدت، وہی پیکروں کا اجتماع، وہی انسان کی بے چارگی اور اس کی اپنی طبیعت کا جبر۔ بودلیئر کو آخری بیماری کے زمانے میں نیند نہ آتی تھی۔ یعنی شاہدوں کا بیان ہے کہ وہ دو دو تین تین دن تک چنگ پر بے حس و حرکت پڑا رہتا، گویا سوراہا ہو۔ لیکن اس کی آنکھیں کھلی رہتیں۔ بعض لوگ کہتے ہیں کہ زندگی کے آخری دو دن وہ شاید اس طرح بھی سوا ہوا ہو کہ اس کی آنکھیں کھلی رہی ہوں۔ اب میر کا شعر پھر پڑھئے۔ ان

آخری دنوں میں اگر بودیز بول سکتا تو شاید میری کی زبان سے بولتا۔

۳۸۳/۳ اسباب اور کم اسبابی کے مضامین پر میر نے کئی شعر کہے ہیں مثلاً ملاحظہ ہوں ۸۲/۲ اور ۳۳۰/۱۔ ان کے علاوہ مندرجہ ذیل اشعار بھی دیکھئے۔

کیا شہر میں گنجائش مجھ بے سرو پا کو ہو
اب بڑھ گئے ہیں میرے اسباب کم اسبابی
(دیوان اول)

مرتے نہ تھے ہم عشق کے رفتے بے کفنی سے یعنی میر
دیر میر اس عالم میں مرنے کا اسباب ہوا

(دیوان چہارم)

ان اشعار کے باوجود زیر بحث شعر بہت توجہ انگیز ہے۔ عالم اسباب یعنی دنیا پر خوب نظر کیا ہے، کہ دنیا اسباب کی دنیا ہے (معنی "سامان، مال و متاع") اس لئے ہماری بے اسبابی پر ہمیں شرمندہ کرتی ہے۔ "عالم اسباب" یوں تو مذہبی فقرہ ہے، کہ دنیا میں کوئی چیز بے سبب، بے ذریعہ نہیں ہوتی۔ صرف اللہ، جو مسبب الاسباب ہے، وہ براہ راست تخلیق پر قادر ہے۔ لیکن "اسباب" چونکہ سامان کو بھی کہتے ہیں، اس لئے میر نے یہ معنی مقدم کر کے "عالم اسباب" کو مادہ پرست، زر پرست اور دنیاوی وسائل کے پیچھے بھاگنے والی خلقت کے لئے طنز یا استعارہ بنا دیا۔

مصرع اولیٰ میں "تنگ خلق" کو "تنگ خلق" پڑھنا پڑتا ہے۔ اس اعتبار سے "تنگ خلق" اور "دست خالی" میں ضلع کا تعلق ہے، کہ ہتھیلی پر بال نہیں ہوتے۔ اس لئے دست خالی ہمیشہ تنگ ہوگا۔ "آنند راج" میں ہے کہ زن بے مرد اور مرد بے زن کو بھی "خالی" کہتے ہیں۔ یہ معنی یہاں دلچسپ ہیں، کہ خالی ہاتھ ایسا ہے جیسے بے زوج شخص ادھورا ہوتا ہے۔ زوجین ایک دوسرے کے لئے اسباب تولید اور اسباب زیست و افزائش حیات ہوتے ہیں۔ لیکن زوج سے محرومی تو تنہائی کا سبب ہوتی ہے۔ چاند جب ایسی منزل میں ہو جب اس کے آس پاس کوئی تار نہ ہو تو اسے "خالی سیر" کہتے ہیں۔ یہاں شکلم کی بے زوج کم اسباب تنگ کی شورش پیدا کر رہی ہے۔ اس پہلو سے دیکھیں تو یہ شعر محض افلاس اور مال و اسباب کی

کی، اور اس کی کمی کے باعث ذلت کا مضمون نہیں رکھتا۔ اس میں انسان کی بنیادی تنہائی، اور اس تنہائی کے نتیجے میں اس کے Alienation کا بھی ذکر ہے۔

دست خالی کا پیکر میر نے دیوان ششم ہی میں ذرا وضاحت سے ایک سطح انداز میں بانٹ دیا ہے۔
پھرے بہتی میں رویت کچھ نہیں افلاس سے اپنی
الہی ہووے منہ کالا شباب اس دست خالی کا

جمع افق سے ان نے ترکش کئے ہیں خالی جمع افق = ایک نشانے پر
کس مرتبے میں ہوگی سینوں کی خستہ حالی بہت سے تیرا بنا

بے اختیار شاید آہ اس سے کھینچ گئی ہو
جب صورت ایسی تیری نقاش نے نکالی

کل فتنہ زیر سر تھے جو لوگ کٹ گئے سب فتنہ زیر سر ہونا = باعث فتنہ ہونا
پھر بھی زمین سر پر یاروں نے آج اٹھالی زمین سر پر اٹھانا = ہنگامہ برپا کرنا

۴۸۵/۱ مطلع برائے بیت ہے۔ ہاں ”جمع افق“ اور ”خالی“ کا ضلع دلچسپ ہے۔ خود ”جمع افق“ بھی
تازہ لفظ ہے۔ ”مرتبے“ بمعنی ”درجے“ یا ”حد“ ہے۔ لیکن ”مرتبہ“ بمعنی ”بار“ کا بھی اشارہ موجود ہے،
کہ خستہ حالی بار بار پیش آسکتی ہے۔

۴۸۵/۲ اس سے ملتا جلتا مضمون دیوان اول میں یوں کہا ہے۔

رہا نہ ہوگا بہ خود صانع ازل بھی تب
بنایا ہوگا جب اس منہ کو دست قدرت سے

اس شعر کی بندش ذرا سست ہے۔ اپنے آپے میں نہ رہنے، از خود رفتہ ہو جانے سے زیادہ فوری اثر ہے
اختیار آہ کھینچنے کے مضمون میں ہے، جیسا کہ زیر بحث شعر میں بیان ہوا۔ بے اختیار آہ کھینچنا اس وجہ سے بھی
ہو سکتا ہے کہ مصور کے دل پر شبیہ کے حسن کا اثر اس قدر ہوا کہ وہ اس پر عاشق ہو گیا، اور اس وجہ سے بھی

شبیبہ تو اپنے مالک کے پاس جائے گی لہذا اس کی جدائی کا غم بھی ہوا۔ یا پھر اس بات کا غم ہوا کہ صاحب
شبیبہ تک رسائی نہیں۔ یا یہ بھی ممکن ہے کہ شبیبہ پر عاشق ہو کر اس بات کا غم کیا ہو کہ یہ بے جاں ہے۔ کاش
اس میں جاں ہوتی تو میں اس سے گفتگو کرتا، عرض مدعا کرتا۔ شاید اس کی طرف سے بھی کچھ لگاؤ کا
اشارہ ہوتا تو دل کی مراد برآتی۔

اس موقع پر یونانی دیو مالا کے سنگتراش بادشاہ پگمیلین (Pygmalion) کا واقعہ بھی یاد آتا
ہے کہ وہ اپنے ہی بنائے ہوئے مجسمے پر عاشق ہو گیا تھا، اور بالآخر کشش و جذب عشق کے باعث مجسمے میں
جان پڑ گئی تھی۔ ظاہر ہے کہ میر کو اس کی خبر نہ رہی ہوگی، لیکن تخیل زمان و مکان کا پابند نہیں ہوتا۔ میر کے
شعر میں صاف اشارہ اس بات کا ہے کہ مصور اپنی بنائی ہوئی تصویر پر عاشق ہو گیا۔ ”نقاش“ کے ایک معنی
”مجسمہ ساز“ بھی ہوتے ہیں (پلیٹس)۔ اگر ان معنی کو آگے رکھا جائے تو پگمیلین (Pygmalion) سے
مشابہت اور بھی مستحکم ہو جاتی ہے۔ ”(صورت نکالنا)“ کا محاورہ مجسمہ سازی اور سنگتراشی سے مناسبت بھی
رکتا ہے، یعنی پتھر کاٹ چھانٹ کر صورت نکالی۔ برسیل مذکورہ یہ بھی عرض کر دوں کہ ”صورت نکالنا“
بمعنی نقش بنانا، کوشش اور ارادے سے تصویر بنانا، کسی اُفت میں نہ ملنا۔

مصور یا صورت گر کا اپنی ہی بنائی ہوئی تصویر/مجسمے پر عاشق ہو جانے کا مضمون اردو فارسی میں
نہ ملتا۔ برج بھاشا وغیرہ میں ہو تو ہو۔ ہم لوگوں کے لئے تو یہ مضمون بالکل بدیع ہے۔ ایک قدیم فلم
”نورنگ“ میں ہندی شاعر بھرت دیاس کے گیت کا مصرع ہے
تجھے رنج کے چتیرا بھی چکرا گیا
غالب نے نقش کو ذی روح مان کر اچھا مضمون پیدا کیا ہے۔

نقش کو اس کے مصور پر بھی کیا کیا ناز ہیں
کھینچتا ہے جس قدر اتنا ہی کھینچتا جائے ہے

غالب کے شعر میں ”کھینچتا“ اور ”کھینچتا“ کا ایہام عمدہ ہے۔ میر کے شعر میں ”نقاش“ اور ”کھینچ گئی ہو“ اور
”صورت“ میں ضلع کا ربط ہے۔

میر کے شعر میں ایک بالکل غیر متوقع معنی اس وقت پیدا ہوتے ہیں جب مصرع اولیٰ کے
”اس“ کو ”نقاش“ کے بجائے ”صورت“ کی طرف راجع کریں۔ یعنی نقاش نے نہیں، بلکہ تصویر نے آہ

کھینچی۔ یہاں لفظ ”ایسی“ مزید اہمیت اختیار کر لیتا ہے، کہ جب ایسی صورت بنی، یعنی ایسی صورت جو معشوق سے مشابہ تو تھی لیکن بہر حال معشوق کی برابری نہ کر سکتی تھی۔ معشوق کا حسن و نزاکت شیبہ کے حسن و نزاکت سے اعلیٰ تر تھا۔ لہذا شیبہ نے افسوس سے آہ کھینچی کہ میں ہزار حسین بنوں، لیکن صاحب تصویر جیسی نہیں بن سکتی۔ یہ مضمون بھی بالکل نازہ ہے بلکہ اس کی مثال شاید برج وغیرہ میں بھی نہ ملے۔
فحاش اور نقش کے مضمون پر مزید ملاحظہ ہو ۳۲۷/۲ اور ۳۲۷/۳۔

۳۸۵/۳ عباسی نے (شاید آسی کے تتبع میں) ”فتنہ زیر سر“ لکھا ہے۔ کلب علی خاں فائق کے یہاں بھی یہی ہے۔ حالانکہ ”فتنہ زیر سر“ کی کوئی وجہ نہیں معلوم ہوتی، جب کہ محاورہ ”فتنہ زیر سر بودن/داشتن“ وغیرہ ہے۔ (”بہارِ نجم“) اور ”فتنہ زیر سر“ موزوں بھی ہے، خوش آہنگ بھی۔ نو لکھنور ۱۸۶۸ میں ”فتنہ زیر سر“ لکھا ہے، اور یہی ہر طرح سرج اور درست ہے۔

”فتنہ زیر سر بودن“ کے معنی حاشیے میں درج ہیں۔ غنی کا شمیری نے سبک ہندی کے مخصوص انداز میں محاورے کو لغوی معنی میں برت کر نئی جہت پیدا کی ہے۔

بالش خوبان دگر از پر است
شوخ مرا فتنہ زیر سر است
(دوسرے معشوقوں کے نیچے تو پروں
کے ہوتے ہیں۔ لیکن میرا معشوق
فتنہ زیر سر رکھتا ہے۔)

غنی کے شعروں میں طباعی ہے۔ اس کے برخلاف میر کے یہاں زمانہ اور اپنا سے زمانہ پر شور انگیز رائے زنی ہے۔ ”کٹ جانا“ کثیر المعنی ہے۔ اس کے مندرجہ ذیل معنی ہمارے مفید مطلب ہیں۔ (۱) شرمندہ ہونا۔ (۲) مارا جانا۔ (۳) راستے سے الگ ہو جانا۔ (۴) قلم زد ہو جانا۔ انسان دوسرے کے انجام سے سبق نہیں حاصل کرتا، بلکہ سمجھتا ہے کہ میں کسی نہ کسی طرح اس انجام سے محفوظ رہوں گا۔ اصل صورت حال یہ ہے کہ جو لوگ زمانہ گزشتہ میں فتنہ اور باعث فتنہ تھے ان کو زمین نے کھالیا۔ اور دنیا والے ہیں کہ آج پھر ویسا ہی ہنگامہ قیامت برپا کئے ہوئے ہیں۔ گزشتہ زمانے کے فساد ہی صفیہ رستی سے قلم زد ہو گئے، یا کسی اور

راہ جا کر کھو گئے، یا مارے گئے، یا شرمندہ ہو کر زیر زمین چلے گئے۔ اور یا لوگ ہیں کہ پھر وہی حرکتیں کر رہے ہیں، گویا انھیں ذلیل و خوار ہونا ہے نہ موت کے گھاٹ اترنا ہے۔ اسی مضمون کو اور بھی طعنیہ انداز میں میر نے پہلے یوں کہا تھا۔

آگے زمیں کی تہ میں ہم سے بہت تھے تو بھی
سر پر زمین افخالی ہم بے تہوں نے آکر

(دیوان چہارم)

یہ شعر بھی خوب ہے، اور سر پر زمین افخالی کا محاورہ زمین کی تہ میں ہونے کی مناسبت سے بہت برجستہ آیا ہے۔ لیکن زیر بحث شعر میں فتنہ زیر سر ہونا، کٹ جانا، ان دو استعارات نے زیادہ بداعت اور تازگی پیدا کی ہے۔ پھر دوسرے مصرعے میں ”یاروں“ کا لفظ طعنیہ بھی ہے، اور سر پر زمین افخالی والوں کی ڈھٹائی اور جرأت مندی کی تھوڑی سی توصیف بھی کرتا ہے۔ یعنی انسان بھی کس قدر تیز طرار اور حشمتی ہے کہ باز نہیں آتا، اگرچہ گذشتوں کا حال اس کے سامنے ہے۔ شعر زیر بحث میں مزید خوبی تاریخی احساس کی ہے، کہ کل کچھ ہو چکا ہے، اور آج پھر وہی کچھ ہو رہا ہے۔ دنیا کی تاریخ ہی ایسی ہے کہ جانے والوں سے آنے والوں کو کچھ حاصل نہیں ہوتا۔ اس مضمون کو دیوان ششم ہی میں پھر نئے رنگ سے پیش کیا ہے۔

جو لوگ آسمان نے یاں خاک کر اڑائے
بے عبرتوں نے لے کر خاک ان کی گھر بنائے
مقولہ بالا شعر میں خطیبانہ زور اس قدر زیادہ ہے کہ اس کے باعث مضمون کی تازگی بھی دب گئی ہے۔ زیر بحث شعر ہر لحاظ سے بہت توانگر ہے۔

غنچہ ہے سر پہ داغ سودا کا
دیکھیں کب تک یہ گل بہار کرے

۳۸۶/۱ داغ کو یوجہ سرفنی غنچے سے تشبیہ دینا بہت مناسب ہے۔ ”سودا“ کے ایک معنی ”سیاہ“ بھی ہیں، لہذا اس لفظ اور ”غنچہ“، اور ”داغ“ میں ضلع کا پر لطف ربط ہے۔ سر پر داغ سودا ہونے کی کئی وجہیں ہو سکتی ہیں۔ ممکن ہے سر کو خود ہی داغ لیا ہو۔ یا بعض اوقات مریض کو گرم لوہے سے داغ کر بھی دیوا لگی کا علاج کرتے تھے۔ (اس کی نئی شکل بجلی کا شاک لگانا بھی چند برس پہلے تک مستعمل تھی)۔ یا ممکن ہے دیواروں یا پتھر سے ٹکرا کر سر کو داغ دار کر لیا ہو۔ یا شاید لڑکوں نے پتھر مار کر سر پر داغ لگا دیا ہو۔ بنیادی بات یہ ہے کہ داغ ابھی غنچہ ہے۔ یعنی ابھی جنون پر پوری بہار نہیں آئی ہے۔ سر پر ایک داغ کا ہونا محض آغاز داستان ہے۔ غنچے کے استعارے سے فائدہ اٹھاتے ہوئے یہ فرض کیا ہے کہ جہاں ایک غنچہ ہوگا وہاں اور غنچے بھی ہوں گے۔ اور جب غنچہ ہوگا تو وہ پھول بھی بنے گا۔ جب پھول ہوں گے تو بہار بھی ہوگی۔ مزید یہ کہ غنچے کی بہار یہ ہے کہ وہ پھول بن کر کھلے۔

اب مصرع چابی کو دیکھیں تو وہ مصرع اوٹی سے بھی زیادہ رنگارنگ نظر آتا ہے۔ ”گل“ یہاں ”داغ“ کے معنی میں ہے۔ یہ معنی استعاراتی ہیں۔ لیکن ”گل“ کو لغوی معنی ”پھول“ دے کر نیا استعارہ پیدا کیا کہ دیکھیں یہ گل (پھول) بہار کب کرتا ہے۔ ”بہار کرنا“ ترجمہ ہے ”بہار کر دینا“ کا، بمعنی ”کھلنا، خوشبود دینا، موسم بہار بنانا، بہار کے عالم میں آنا“ وغیرہ۔ چنانچہ محمد قلی سلیم کا شعر ہے۔

فضاے گلشن ہندوستان گلستانی ست
کہ نقل موسم چو عطر دراں بہار کند
(گلشن ہندوستان کی فضا ایسی گلستانی ہے

کہ وہاں موسم کا بنا ہوا (نمائش) درخت بھی
عزیر کی طرح خوشبود کرتا ہے۔

شاہ مبارک آبرو کے مندرجہ ذیل شعر سے بہار کا عالم پیدا کرنا، موسم بہار بنانا کے معنی متبادر ہوتے ہیں۔

کی ہے تیری دل فکاری نے بہار
بزم ہے گلشن میں اب دل ریش تر

میر کے شعر میں مندرجہ بالا تمام معنی کا امکان ہے۔ اس سے بڑھ کر یہ کہ ”بہار“ کے معنی بھی پھول، (خاص کر نارنگی کا پھول) ہوتے ہیں اور ابو الفضل نے اسے ”خوشبود“ کے معنی میں استعمال کیا ہے۔ ”بہار نجم“ ان معنی کی روشنی میں ”گل کا بہار کرنا“ اور بھی پر لطف ہو جاتا ہے۔ ”بہار کرنا“ کے معنی ”اردولفت“ تاریخی اصول پر ”میں آبرو کے منقولہ بالا شعر کے حوالے سے لکھے ہیں: ”بہار دینا“ ”ظاہر ہے کہ یہ معنی محمد قلی سلیم اور میر، اور خود آبرو کے شعروں کا پورا احاطہ نہیں کرتے۔ اردو کے دوسرے لغات، اور برکاتی کی فرہنگ میں ”بہار کرنا“ درج ہی نہیں۔ (آبرو کا شعر متقن جس طرح ”اردولفت“ اور دیوان آبرو مرتبہ ڈاکٹر محمد حسن میں مذکور ہے، اس سے میں مطمئن نہیں ہوں۔ لہذا میں نے قیاسی تصحیح کر دی ہے۔)

”دیکھیں کب تک یہ گل بہار کرے“ میں اشتیاق، اطمینان (کہ بہار تو کرے گا ہی) انتظار کی بے چینی، سب کچھ ہے۔ لیکن سوال یہ ہے کہ اس کے معنی کیا ہیں؟ بالا آخر تو یہی معنی ہوں گے کہ دیکھیں ہمارا جنون اپنی پوری شدت تکمیل تک کب پہنچتا ہے؟ لیکن اس مفہوم کو گل کے بہار کرنے کے حوالے سے بیان کرنے کے کئی طریقے ہو سکتے ہیں:-

(۱) دیکھیں یہ داغ کھل کر پھول کی شکل کب اختیار کرے۔

(۲) دیکھیں اس داغ کے ساتھ اور بھی داغ کب نمایاں ہوں۔

(۳) دیکھیں وہ داغ کب گلیں جن سے خون بہے اور چہرہ لہو لہان ہو جائے۔

(۴) دیکھیں مزید داغ کب گلیں، پھر کب وہ سب داغ مل کر بہار کا عالم پیدا کریں۔

(۵) دیکھیں وہ وقت کب آئے جب ہم اپنا سر پھوڑ کر خون ہی خون کر ڈالیں۔

اس طرح کے اور بھی امکانات ہو سکتے ہیں۔ بنیادی بات منظم کا شوق اور ولولہ ہے۔ یہ ملحوظ رہے کہ غنچے کی صفت دل گرفتگی ہے اور گل کی صفت شکستگی۔ لہذا جب تک داغ سودا غنچہ ہی رہے گا، شکم کا دل گرفتہ یا بے

چین رہے گا۔ اور جب غنچہ کھل کر پھول بن جائے گا تو دل کی کلی بھی کھلے گی۔ واللہ شعر کیا ہے نگار خانہ مانی
دہنراد ہے۔ اسی دیوان میں اس سے بہت مشابہ مضمون لکھا ہے، لیکن وہ بات نہیں۔

اس سرے سے اس سرے داغ ہی ہیں صدر میں

ان بھی گلوں کی بہار دیکھئے کب تک رہے

یہ بات دلچسپ ضرور ہے کہ عام خیال کے مطابق منسرح مثنیٰ مطوی کسوف موقوف متعلین
قاعلن/ قاعلان متعلین قاعلن اردو کے مزاج کو اس نہیں آتی، لیکن اقبال نے اسے ”مسجد قرطبہ“ اور
دوسرے منظومات میں نہایت خوبصورتی سے استعمال کیا اور اس بحر کو اردو میں متعارف کیا۔ اقبال کے کمال
میں کلام نہیں لیکن واقعہ یہ ہے کہ میر مندرجہ بالا غزل میں اور ”شکارنامہ دوم“ کی ایک غزل میں اس بحر کو
بے حد روانی سے برت چکے ہیں۔ شکارنامے کی غزل کا مطلع ہے۔

عشق میں اے ہرہاں کچھ تو کیا چاہئے

گر یہ دُشور و فغاں کچھ تو کیا چاہئے

لہذا اس بحر کو اردو میں متعارف کرنے کا سہرا میر کے سر ہے۔

۴۸۷

میں گھر جہاں میں اپنے لڑکوں کے سے بنائے

جب چاہا تب مٹایا بنیاد کیا جہاں کی

۴۸۷/۱ شیخ ابوالقاسم کا بڑا کیفیت انگیز شعر ہے۔

بر لوح دل چو حجتہ تعلیم کو دکاں

بر حرف آرزو کہ تو شتم خراب شد

(بچوں کی حقیقی کی طرح میں نے اپنی لوح

دل پر جو حرف آرزو لکھا وہ خراب ہو گیا۔)

بظاہر معلوم ہوتا ہے کہ میر نے شیخ ابوالقاسم کی طرح کا مضمون بنانا چاہا تھا، لیکن کامیابی نہ ہوئی۔ ایک نظر
میں یہ بھی گمان گذرتا ہے کہ میر کے شعر میں ربط کی کمی ہے۔ دونوں باتیں غلط ہیں۔ شیخ ابوالقاسم اور میر
کے شعروں میں بچوں کا مضمون مشترک ہے، لیکن یہ اشتراک بہت سطحی ہے۔ شیخ کے شعر میں دل کو بچوں
کی حقیقی سے تشبیہ دی ہے، کہ وہ اس پر لکھنے کی مشق کرتے ہیں اور اس میں غلطی کرتے ہیں۔ میر کے شعر میں
بچوں کے کھیل کی بات ہے کہ وہ کھیل میں گھروندے بناتے ہیں، یا گھر کا کھیل کھیلتے ہیں۔ رہا سوال میر
کے شعر میں ربط کا، تو ان کا اصل کمال اس شعر میں یہی ہے کہ دوسرے مصرعے میں بات اتنی دور سے لائے
ہیں کہ بظاہر بے ربط معلوم ہوتی ہے۔

پہلے مصرعے اوٹی پر غور کریں۔ میں نے دنیا میں اپنے لئے گھر بنائے ضرور، لیکن وہ لڑکوں کے

گھروں کی طرح تھے۔ یعنی وہ گھر تو تھے لیکن کم ثبات اور معمولی تھے۔ ان کی تعمیر میں کوئی تکلف اور اہتمام

نہ تھا۔ یا وہ گھر اس طرح بنے تھے جیسے کھیل کھیل میں لڑکے بناتے ہیں، کہ مثلاً چار پائی کھڑی کر دی تو

دیوار بن گئی۔ دو چار پائیاں کھڑی کر کے ان پر چار دیواریں دی تو چھت بن گئی وغیرہ۔ گویا ہر چیز علامتی اور

مفروضہ (Make believe) تھی۔ یا پھر وہ کھیل کے گھروندوں کی طرح چھوٹے اور تنگ تھے۔ ان میں کسی انسان کے رہنے کی گنجائش نہ تھی۔ یا پھر وہ دریا کے کنارے بنائے ہوئے ریت کے گھروں کی طرح تھے، کہ ذرا سی دیر میں سہارا اور زمین یوں ہو جاتے تھے۔ بلکہ بچے خود ہی ریت گھر کو ہر منٹ بناتے اور ڈھاتے رہتے ہیں۔ یا پھر وہ گھر گڑیا گھروں کی طرح تھے، کہ ان میں ہر چیز ہوتی ہے، لیکن اتنے چھوٹے بنانے پر، کہ ان میں بچوں کا بھی ہاتھ نہیں جاسکتا۔

دوسرا نکتہ یہ ہے کہ بات صرف ایک گھر کی نہیں، بلکہ کئی گھروں کی ہے۔ لہذا شکلم نے ایک بار نہیں، کئی بار گھر بنایا۔ اس کا مطلب یہ ہوا کہ ترک وطن کرنے، یا گھر چھوڑنے پر مجبور ہونے، یا گھر اجڑ جانے کے باعث ایک گھر چھوڑ کر دوسرا بنانا پڑا۔ اور ہر بار ایسا گھر بنایا گیا بچوں کا کھیل، اور ہا ہو۔ لہذا بار بار گھر بنانے کی وجہ سے بے ثباتی اور ناپائیداری کا احساس بھی ہوا۔ اور ہر بار اپنے وسائل کی تنگی اور بے بساطی کے باعث، یا اپنی ذہنی کیفیت کے باعث، جو گھر بنا وہ نہایت تنگ اور چھوٹا تھا۔ یا پھر اس خیال کے تحت، کہ اس گھر کو بھی اجڑنا ہی ہے، جو گھر بنایا اسے کچا اور بے ثبات ہی رکھا۔

اب مصرع ثانی پر غور کرتے ہیں۔ اللہ تعالیٰ بناتا اور بگاڑتا ہے۔ دنیا اس کی مخلوق ہے۔ وہ اسے جب چاہے بنائے، جب چاہے اجاڑ بگاڑ دے اور یوں بھی اللہ کے سامنے دنیا کی کوئی حقیقت نہیں۔ دنیا کو کچھ قیام و ثبات نہیں۔ اللہ تعالیٰ قدیم ہے، دنیا حادث۔ اللہ کی قدرت کے سامنے دنیا کی لمبی عمر بھی ایک لمحے سے زیادہ نہیں۔ اللہ تعالیٰ کی قوت اور ثبات کے سامنے دنیا میں کوئی قوت اور ثبات نہیں، دنیا کی کوئی بنیاد نہیں۔ اس کی حیثیت اللہ کے بنانے میں ویسی ہی ہے جیسے ہمارے بنانے میں بچوں کے گھروندے، کہ وہ چھوٹے ہیں، بے حیثیت ہیں، بے بنیاد ہیں، ان میں کچھ ثبات نہیں۔ ان میں اصلیت بھی کچھ نہیں، وہ نقلی اور مفروضہ ہیں۔ یہاں سے دو معنی پیدا ہوتے ہیں۔

(۱) ہمارا رشتہ ہمارے گھروں سے وہی ہے جو اللہ تعالیٰ کا دنیا سے ہے۔ اللہ تعالیٰ دنیا کو جب چاہے بگاڑے، مٹائے۔ یا وہ جب چاہے اسے بھرے۔ بنا دے۔ اسی طرح ہم لوگوں کے گھر بھی ہیں۔ ہم نے انھیں ایسا بنایا کہ جب چاہیں بگاڑیں، مٹائیں۔ یا جب چاہیں انھیں پھر سے بنادیں۔

(۲) جب یہ دنیا اللہ تعالیٰ کے ہاتھ میں اس طرح ہے جس طرح بچوں کے ہاتھوں میں ان کے گھروندے، تو ہم نے بھی اپنے گھروں میں بے ثبات بنائے۔ جب دنیا ہی بے حقیقت اور سست بنیاد

ہے، تو ہم مضبوط اور اونچے گھر بنا کر کیا کرتے؟

میر کے شعر میں کائنات، خالق کائنات، انسان کا بظاہر با اختیار ہونا، اور درحقیقت مجبور ہونا، ان سب تمام مضامین کو ہلکی سی محرونی اور تھوڑے سے طفر کے ساتھ بڑی خوبی سے پیش کیا گیا ہے۔ مصحفی نے مندرجہ ذیل شعر میں ایک ہی پہلو لیا ہے۔

کہے تو کھیل لڑکوں کا ہے یہ یعنی مصور نے

جو نقش اس صفحہ ہستی پہ کھینچا سو مٹا ڈالا

مصحفی نے لڑکوں کے کھیل کا استعارہ خوب برتا ہے، کیونکہ یہاں اس کے دو معنی ہیں۔ مصحفی کے شعر میں طرہ کھینچ کر تخی کی حد تک پہنچ گیا ہے، لیکن مجموعی تاثر گہرا مفکرانہ ہے۔ شاہ نصیر کے یہاں لڑکوں کے کھیل کا استعارہ، اور گھر کا پیکر، دونوں موجود ہیں۔

کارخ دنیا جو ہے باز بچہ خطاں ہے نصیر

کہ کبھو گھر یہ بنا اور کبھو ٹوٹ گیا

شاہ نصیر کے شعر میں تاریخ کے بدلتے ہوئے رنگوں کا احساس ہے، لیکن ان کی بندش بہت چست نہیں۔ مصرع اولیٰ میں ”جو ہے“ کا فقرہ غیر ضروری ہے۔ مصرع ثانی میں گھر کے لئے ”ٹوٹ گیا“ بہت خوب نہیں۔ ”ٹوٹ کر کھنڈر ہو جانا“ وغیرہ تو بولتے ہیں، لیکن گھر ”ٹوٹنا“ سننے میں نہیں آیا۔ ہاں سلطنت، دفتر وغیرہ کے قائم نہ رہنے کو ”ٹوٹنا“ ضرور بولتے ہیں۔ پھر بھی، شاہ نصیر کے شعر میں کچھ اسی طرح کا تاریخی تاثر ہے جو ۳/۴۸۵ میں ہے۔ خود اسی دیوان ششم میں میر نے گھر بنانے کا مضمون انتہائی انفرادی عمل اور طینت کے استعارے کی ضمن میں خوب استعمال کیا ہے۔

چھوڑ کر معمورۂ دنیا کو جنگل جا بے

ہم جہان آب و گل میں خانہ سازی خوب کی

میر کے مزار کا نشان نہیں ملتا۔ کہتے ہیں کہ جس جگہ اب لکھنؤ سٹی اسٹیشن ہے، وہاں کہیں تھا۔ بقول بعض، جب وہاں ریل کی پٹری بھی تو مزار اس کی زد میں آگیا۔ بعض کا قول ہے کہ مزار دراصل پٹریوں کے کنارے تھا، اور ریل کمپنی نے اس کو کچھ گز نہ پہنچایا۔ لیکن بعد میں آبادی کے دباؤ کے باعث قبر اکھڑ کر وہاں عمارات بن گئیں۔ جدید شہروں کو کاکریٹ جنگل (Concrete Jungle) کہتے ہیں۔

اس اعتبار سے میر کا منقولہ بالا شعر بھی روشن ضمیری کا نمونہ معلوم ہوتا ہے، اور مندرجہ ذیل شعر بھی۔

مت تربت میر کو مٹاؤ

رہے دو غریب کا نشان تو

(دیوان دوم)

آج بے خوف تردید کہا جاسکتا ہے کہ جب تک شاعری باقی ہے، میر کا نشان باقی رہے گا۔

بیشک رہے نام اللہ کا۔

تمام شد "شعر شور انگیز"

بعونہ تعالیٰ و اولیٰ و اکبر

ہزار در ہزار شکر و احسان است آں ہستی مطلق را کہ بہار در بہار گل
ہائے رضوان بیان است و جشن اتمام ایں کتاب لا جواب موسوم بہ "شعر شور
انگیز" است کہ غوغائیش مثال غلغلہ رستاخیز است و سجدہ شکر واجب است
برائے آں خلاق بحر و روضہ شمع خشک و تر کہ مضامین شعر را بر قلب شاعر القا کرد و
ازیں طور زباں ہائے لال فلق را انتظام دادا و کرد و سلام و درود بے نہایت بر آں
رسول ہاشمی و مکی و مدنی کہ عاقب تمام مرسلین است و خاتم نام مجتہدان است اما بعد
جلد چہارم ایں نسخہ مشتمل بر چہار مجلدات کہ انتخاب و شرح شعر رنگین ربیع
المصنوع لیلین قدوہ شعر اے ہند و سلاں پیشواے زباں و دانان و زبان آوراں میر
کاروان مضامین و معانی شاہشاہ اہم نکتہ وری و سخن دانی سپہر مہر بلاغت و مہر سپہر
فصاحت و نغز گوے بے نظیر اعلیٰ حضرت میر محمد تقی میر است و تصنیف ایں غلام بیچ
کارہ بارگاہ رسالت آپائی و کترین یادگار و دودمان خطابی کہ تاملش شخص الرحمن
فاروقی و شیوہ اش و سخن نبی و مزاحش شروقی است بہ کمال توجہ و سعی ارباب ترقی
اردو بیورو حکومت ہند بہ تحریر حیات گوئدوی در شہر پاکندہ بنیاد جہان آباد در ماہ
جنوری ۱۹۹۳ مطابق ۱۳۱۳ ہجرت حضرت رسالت بمطبوع در مطبع شد و مطبوع
جہاں گشت الحمد للہ لکھنؤ سے سو برس تک جو لکھ جائے کوئے لکھنے ہارا باو لاسو گل
گل مٹی ہوئے یا کچھ یا کچھ یا کچھ ۱۲

منت است خداے را مالک بحر و روضہ تمام علم و ہنر کہ ایں

کتاب موسوم بہ "شعر شور انگیز" جلد چہارم از سعی و اعتناءے قومی کونسل برائے

فروغ اردو سہ بارہ بعد صبح و اضافہ حلیہ طبع ذرہ بر کرد، در ماہ ستمبر ۲۰۰۰ مطابق ۱۴۲۸

سند ہجرت حضرت نبی آخر الزماں صلی اللہ علیہ وسلم لا موجد الا اللہ ۱۲

آغوش ۶۲ (اول)	ایتر ۱۳۹ (سوم)
آفتاب دنیا ۵۳۹ (چہارم)	ایب تک ۳۵۹ (دوم)
آگ دایا ۱۷۵ (چہارم)	ایر بیماری ۶۳۳ (چہارم)
آگے ۵۷۶، ۳۱۴، ۲۹۷ (اول)	ایر قبلہ ۵۳۷ (سوم)
۳۹۶ (سوم)	اتفاق ۳۰۳ (اول)
آلات جور ۹۳ (اول)	اٹھنا ۵۶۰-۵۵۹ (چہارم)
آن ۵۳۷ (اول)	اٹھنا ۵۲۰، ۵۰۹، ۲۵۶ (سوم)
آنا ۶۶۵ (چہارم)	اثر ۵۱۱، ۳۷۰ (اول)
آنجل ۳۶۷، ۳۶۶ (چہارم)	اجازت ۳۵۸ (اول)
آنکھ چھپنا ۵۹۳ (چہارم)	اجماع ۶۸۹، ۶۸۸، ۶۸۷ (چہارم)
آنکھ/آنکھیں دیکھنا ۲۲۲ (چہارم)	اچانا ۳۱ (سوم)
آنکھ/آنکھیں دیکھے ہوئے ہوں ۲۲۲ (چہارم)	اچکل ۳۱ (سوم)
آنکھ لگنا ۳۲۵ (سوم)	اچھے ۳۱ (سوم)
آنکھ میں شرم ہو تو جہاز سے بھاری ہے ۳۸۰، ۳۷۹	ارفع ۳۱۶، ۳۱۵ (دوم)
۳۸۱ (سوم)	اڑ کر ۳۹۳، ۳۹۲ (سوم)
آنکھیں لگی رہنا ۵۱۸ (چہارم)	اس ۵۷۱ (چہارم)
آواز کرنا ۵۱۴ (اول)	اسباب ۳۳۰ (سوم)
آو ۳۳۰ (سوم)	اشتہار ۳۸۰ (اول)
آئینہ ۲۹۱ (اول)	اصرار ۱۳۵، ۱۳۲ (دوم)
آؤ ۵۳۲ (اول)	اطراف ۶۲۱ (اول)
آؤ ۳۷۵ (اول)	اقتدار ۳۰۳ (اول)
۵۸۹ (چہارم)	اظلال ۶۷۶ (چہارم)
آئینہ بدلتا ۳۹۹، ۳۹۸ (سوم)	اکثر ۳۱۶ (دوم)
اب ۱۱۸ (دوم)	اکٹائی ۵۷۶ (اول)

فہرست الفاظ

اس فہرست میں وہ تمام الفاظ/مجاورے/فقرے درج ہیں جن کے معنی اس کتاب میں بیان کئے گئے ہیں۔ فہرست چاروں جلدوں کو محیط ہے۔ ہر گنتی کے سامنے متعلقہ جلد کا نمبر (اول، دوم، سوم، چہارم) بھی لکھ دیا گیا ہے۔

آب ۲۵۲ (اول)	۱۰۳، ۹۵ (دوم)	۶۳۳ (سوم)	آہ ۲۵۸ (دوم)	۳۳۶، ۳۳۵ (دوم)
۳۹۷ (چہارم)			آدم گری ۲۰۸ (چہارم)	
آب پر پست انگنڈن ۶۳۵ (سوم)			آدی گری ۲۰۸، ۲۰۷ (چہارم)	
آب پست میں ہے ۶۳۵ (سوم)			آری ۵۸۰ (اول)	
آپ ۳۰۱ (دوم)	۳۲۸ (دوم)		آستین چھڑا ۲۰۵ (سوم)	
آپ سے ۳۲۶ (اول)			آشتی ۳۳۷ (دوم)	
آپ کو ۳۱۷ (اول)	۳۹۶ (سوم)		آٹا ۳۶۱ (سوم)	۶۷۵، ۲۲۸ (چہارم)
آپ میں ۲۹۰ (اول)	۹۸ (دوم)		آشوب ۱۶۸ (دوم)	
آپ کی کو ۲۷۰ (سوم)			آصف ۲۵۲ (سوم)	
آتش زباں ۳۳۵ (سوم)			آفتاب ۲۰۵ (سوم)	

اگلا پڑھا ۳۳۹ (دوم)	بادروش ۳۷۳ (سوم)
التیام ۳۸۷ (سوم)	بازوق ۶۳۰ (چهارم)
الف ۵۳۸، ۵۸۳ (سوم)	بارے ۳۵۳ (اول)
اللہ اللہ ہے ۳۳۰، ۳۳۹ (چهارم)	باس کرنا ۲۷۰ (اول)
اللہ نظر آتا ہے ۳۳۰ (چهارم)	بائٹل ۳۳۳ (اول)
اللہ ہی اللہ ہے ۳۳۰، ۳۳۹ (چهارم)	بالیدہ ۵۸۶ (اول) ۳۳۳ (دوم)
الکار ۱۱۱ (چهارم)	باؤ کے گھوڑے پر سوار ہونا ۵۳۱، ۶۳ (اول)
اٹل ۳۶۳ (دوم)	بتا ۵۷۳ (سوم)
اندیشہ ۳۵۱ (اول)	بحال آتا ۲۹۰ (اول)
اوباش ۳۸۰، ۳۹۰ (دوم) ۶۵۹، ۶۵۸ (سوم)	بخت ۱۹۱ (دوم) ۱۳۱ (چهارم)
۵۹۰ (چهارم)	بخت بزر ۳۵۵ (اول)
اوباشتن ۵۹۰ (چهارم)	بختیون ۳۳۵ (چهارم)
اوقات ۳۵۸ (چهارم)	بدائع ۶۷۲ (چهارم)
اوقات سر کرنا ۳۵۸ (چهارم)	بد شراب/شرابی ۶۰۸ (چهارم)
اے ۶۱۵، ۶۱۴، ۳۱۳ (اول)	بدیع ۶۷۲، ۱۱۱ (چهارم)
ایک ۳۳۹ (دوم)	بر ۱۹۳ (چهارم)
ایٹھنا ۶۶۵ (چهارم)	بر آتا ۱۸۰ (سوم)
ایڈا ۵۶۱ (سوم)	برافروشت ۱۸۷ (دوم)
	بر باد دنیا ۳۳۵ (سوم)
	بر پادشاہ ۳۵۷ (سوم)
بابا ۳۳۹ (دوم)	برجستن ۵۹۶، ۵۹۵ (سوم)
بابا سدا عشق اللہ ۳۳۵ (دوم)	برہتہ ۵۹۵ (سوم)
بابت ۳۵۱ (دوم)	برگ بند ۵۵۳ (سوم)
بات ۱۶۶، ۱۶۵ (سوم)	بریدہ ۳۹۸ (اول)
بات تک پہنچنا ۵۱۷ (چهارم)	

بہار آتا ۳۳۷، ۳۳۳ (اول)	بہاری پتھر تھا چوم کر چھوڑا ۵۳۰، ۹۰ (اول)
برے لے جانا ۱۲۷ (دوم)	بہت ہے ۶۵۶ (چهارم)
بغل میں کھینچنا ۳۰۳ (سوم)	بجرت ۳۵۱، ۳۵۰، ۳۳۹، ۳۳۷ (چهارم)
بکنا ۵۶۶ (چهارم)	بجزک ۲۱۵، ۲۱۳ (سوم)
بکا کرنا ۵۶۶ (چهارم)	بکھٹا ۸۳ (اول)
بگلا مارے پر ہاتھ ۹۱ (اول) ۲۳۱ (دوم)	بھنگ/بھاگ ۳۷۷ (چهارم)
بلا نوش ۵۸ (چهارم)	بجی ۵۸۳ (چهارم)
بن ۴۱ (سوم)	بجیت ۱۳۱ (دوم)
بنار ۶۸ (اول) ۱۲۸ (دوم) ۲۱۳، ۲۱۳، ۲۱۳ (سوم)	بے اختیار ۳۱۳ (اول)
بندہ ۳۳۵ (اول)	بیاض ۶۳ (اول)
بنگ ۳۷۰ (چهارم)	بے اظہار ۳۷۹ (دوم)
بوتل ۳۰۳ (چهارم)	بے تے ۱۶۵ (دوم)
بوچھنا ۲۲۳ (دوم)	بے تکی ۳۲۱، ۳۱۷ (سوم)
بور ۳۵۶ (دوم) ۶۲۸ (سوم)	بے جا ۳۷۰ (سوم) ۶۱۲ (چهارم)
بودنہ بود ۳۵۶، ۳۹۷، ۳۹۹ (دوم)	بے جا ہونا ۳۳۰ (دوم) ۶۱۲ (چهارم)
بوس ۵۰۹ (اول)	بے جگر ۳۳۳ (اول) ۱۳۹ (چهارم)
بوگردن ۲۷۱، ۲۷۰ (اول)	بے چشم درو ۵۸ (چهارم)
بوکرنا ۲۷۱، ۲۷۰ (اول)	بے بدل ۱۳۹ (چهارم)
بوسے تیج آمدن ۲۹۵ (چهارم)	بے دم ۷۰۰ (چهارم)
بوسے خوش آمدن ۲۹۵، ۲۹۷، ۲۹۸ (چهارم)	بے رونق ۳۰۰ (سوم) ۵۵۹ (چهارم)
بوسے مرگ ۲۹۷ (چهارم)	بے دیدہ ۳۲۵، ۳۲۳ (چهارم)
بہن رسیدہ ۵۱۷ (چهارم)	بے دیدہ ۳۲۳ (چهارم)
بہار ۷۰۸ (چهارم)	بے دیدہ درو ۳۲۳ (چهارم)
بہار کرنا ۷۰۸، ۷۰۷ (چهارم)	بے ہوشنگ ۶۷۶ (چهارم)

بے ذوق/ذوقی ۶۳۰ (چهارم)	پاک ۳۰۳ (چهارم)
بے رنگی ۳۰۳ (دوم)	تقریباً کا پتہ ۲۴۹ (اول)
بے سرو پا ۳۲۷ (چهارم)	پر ۳۴۹، ۲۹۷ (اول) ۲۵۰ (سوم) ۱۲۶
بے صرفہ ۲۲۸، ۱۰۲ (دوم)	۳۸۸ (چهارم)
بے طور ۳۷۹، ۳۷۶ (دوم)	پا ۳۱۷ (چهارم)
بے فضا/کی ۳۹۰ (چهارم)	پراگندہ طبع ۳۲۲، ۳۲۱ (چهارم)
بیادگراں ۶۵۳ (چهارم)	پرداختن ۳۳۰، ۳۳۹ (دوم)
بیادگراں ۶۵۳ (چهارم)	پردہ ۲۲۲ (دوم) ۳۶۲، ۳۶۳، ۳۶۴، ۳۶۵ (چهارم)
بے نوا ۳۵۷ (چهارم)	پر کے ۳۶۳ (سوم)
بے بیچ ۱۸۸، ۱۸۷، ۱۸۰ (چهارم)	پرکھنا ۵۱۳ (سوم)
	پردہ کرنا ۵۷۸ (سوم)
	پردہ ۳۶۳ (چهارم)
	پرہیز خواں ۳۶۳ (سوم)
	پریشانی ۲۳۲ (اول)
	پرہیز ۳۱۷ (چهارم)
	پرہیز ۲۵۲ (اول) ۲۸۱ (سوم)
	پرہیز ۵۹۳، ۵۹۱، ۵۹۷ (سوم)
	پرہیز چشم ہنک کرنا ۱۲۷ (دوم)
	پرہیز ۲۱۴ (اول)
	پرہیز ۱۸۸ (دوم)
	پرہیز ۵۵۰ (سوم)
	پرہیز ۳۷۷ (سوم)
	پرہیز ۵۷۳ (اول)
	پرہیز ۳۷۷ (سوم)

پایاں ۲۹۲ (اول) ۳۹۶، ۳۹۷ (چهارم)

تجزیہ ۶۸ (اول)	تجزیہ پرانا ۳۷۹ (سوم)
تحریر ۱۹۲ (اول)	تجزیہ خورشید ۲۰۲، ۲۰۳، ۲۰۴ (سوم)
تحریک ۶۴۳ (سوم)	پودا/پودھا ۶۰۱ (چهارم)
تحقیق ۵۷۵، ۵۷۴ (سوم)	بہر ۳۰۵ (دوم)
تحقیق/تحقیق/تحقیق ۵۷۵، ۵۷۴ (سوم)	بہر ۳۸۷ (سوم)
ترجم ۳۳۵ (چهارم)	بہرنا ۳۳۹، ۱۶۸ (سوم)
تردد ۵۰۷ (سوم)	بہلا پانا ۶۳۵ (چهارم)
ترکیب ۵۰۰ (چهارم)	بھول ۳۵۳ (اول)
ترکیب داران ۳۵۰ (چهارم)	بھول پڑنا ۶۰۳ (چهارم)
ترپ (سوم)	بچے منزل ۳۱۵ (اول)
تسلی ۳۹ (چهارم)	بچہ ۸۳ (اول)
تسلی کرنا ۲۸۳، ۲۸۲ (چهارم)	بچہ کتاب کھانا ۳۳۰ (اول)
تسلی ہونا ۲۸۳، ۲۵۲، ۲۵۱ (چهارم)	بیدا ۲۹۸ (اول) ۵۶۷ (سوم) ۱۳۱، ۱۳۰ (چهارم)
تشریف ۵۸۱ (سوم)	بیش مصرع ۳۹۰ (سوم)
تشریف جڑے ۵۸۱ (سوم)	
تصدیق ۲۳۰ (دوم)	تاب ۳۵۸، ۳۰۳ (اول) ۵۶۱، ۲۰۵ (چهارم)
تصرف ۲۱۵ (اول)	تاب دینا ۳۰۳ (اول)
تصفیہ ۵۲۵ (سوم)	تار ۳۰۳ (اول)
تصور بانگدھنا ۲۲۳ (دوم)	تال ۵۷۶ (اول)
تصویر ۱۸۳ (چهارم)	تار ۵۵۱ (سوم)
تظلم ۲۱۹ (اول)	تب ۲۲۲ (اول) ۳۸۳ (دوم)
تعدی ۵۹ (اول)	تب خال ۲۷۰ (سوم)
تفاوت ۱۳۹ (دوم)	تبرک ۶۰۵ (اول)
تفرہ ۳۶۷، ۳۶۴ (دوم)	تجروہ ۳۸۳، ۳۸۲ (سوم)

تقصیر ۱۳۵ (دوم)	جا ۴۷۰ (سوم)
تقطیع ۲۸۹ (سوم)	جا گرم داشتن ۴۳۶ (دوم)
تکلیف ۵۸۵، ۴۹۷، ۴۰۶، ۲۰۰ (سوم)	جا گرم رکنا ۴۳۷ (دوم)
شاش ۸۷ (اول) ۲۸۹ (دوم)	جا گرم کردن ۴۳۶ (دوم)
تلطف ۲۲۳ (چهارم)	جا گرم کر ۴۳۷ (دوم)
تنگ ۴۶۹ (سوم)	چانه ۵۷۶ (اول)
تنگ ۷۷ خاک ۴۶۹ (سوم)	چانه گذاری ۵۵۷، ۵۵۴ (چهارم)
تنگ ہوتا ۱۹۸ (دوم)	جان ۷۵ (اول)
توسل ۲۳۶ (اول)	جان ۲۲۳ (چهارم)
توضیح ۶۶ (دوم)	جان بخشی ۶۶۰ (چهارم)
تہ ۴۹۵ (چهارم)	جان پاک ۴۹۸ (سوم)
تھانگ ۳۶۳ (دوم)	جان جانا ۶۳۵ (چهارم)
تہ بال ۲۹۰، ۲۳۲، ۲۳۲، ۲۲۹ (اول)	جاننا ۱۷۶ (سوم)
تہ دار ۱۱۹ (دوم)	جانور ۵۱۵ (سوم)
تھلکا ۴۱۳ (اول)	جانے دینا ۵۱۹، ۵۱۸ (سوم)
تہمت ۶۱۸، ۶۱۹ (سوم)	جانے نہ جانے ۶۲۵، ۶۲۳ (چهارم)
تیر ۱۷۱ (دوم)	جائے ۵۲۱ (چهارم)
تیز ہوش ۴۸۱ (دوم)	جائے ہاش ۴۵۳ (اول)
تمیں ۳۳۳ (اول)	جس کا ۴۷۲ (اول)
تک ۴۹۳ (اول)	جسہ سائی ۴۷۵ (اول)
ٹوٹا ۷۱۲ (چهارم)	جدول ۵۳۶ (اول)
ٹھیرا ۴۵۳ (اول)	جذب ۴۰۵ (دوم)
	جراحت ۱۳۱ (چهارم)
	جس درگوشن ۱۹۲ (چهارم)

جرعہ کش ۲۱۹ (اول)	جی لگنا ۳۳۶ (سوم)
جریدہ ۴۸۴ (سوم)	جی میں پھرنا ۳۱۶، ۳۱۵ (سوم)
جستہ جستہ ۶۲۳ (سوم)	جیوں ۴۹۴ (سوم)
جگر ۱۳۶ (چهارم)	
جگہ سے جانا ۱۴۲، ۱۴۳ (چهارم)	چار بارو ۵۲۸ (چهارم)
جگہ گرم رکنا (کرتا) ۴۳۷ (دوم)	چار سوچ ۱۲۳ (دوم)
جمع انگلی ۷۰۳ (چهارم)	چاک ۶۳۹، ۶۳۸ (سوم)
جنون ۳۵۷ (دوم)	چالاک ۳۵۸ (دوم)
جنوں زدن ۶۶۳ (سوم)	چالاک دست ۳۶۰ (دوم)
جنوں کردن ۶۶۳ (سوم)	چاند ۱۵۶، ۱۵۵، ۱۵۴ (سوم)
جنوں کرتا ۶۶۳ (سوم)	چاندن ۳۶۶ (دوم)
جو ۵۳۰ (اول)	چاہے ۴۸۷ (سوم)
جوش ۵۱۱ (اول)	چتا ۱۱۲، ۱۱۱ (دوم)
جوئیں ۵۵۵ (اول)	چتیرا ۳۳۸ (سوم)
جہاں ۳۵۴، ۳۵۵ (دوم) ۶۲۳، ۳۴۵ (سوم)	چراغوں کردن ۳۰۴ (دوم)
جہاں جہاں ۳۵۴، ۳۴۷ (دوم)	چراغ مراد ۲۱۴ (دوم) ۱۹۷ (چهارم)
جہت ۶۱۳، ۶۱۰ (اول)	چراغ نذر ۱۹۷ (چهارم)
جہد ۵۵۵ (سوم)	چراغ وقف ۱۹۷ (چهارم)
جھڑنا ۹۲ (دوم)	چرخ ۲۱۳ (چهارم)
جھکا ۲۹۶ (دوم)	چسپاں ہونا ۱۵۲ (دوم)
جھنکار ۴۱۹ (سوم)	چشم داشت ۲۳۹ (سوم)
جھنگار ۴۱۹ (سوم)	چشم داشتن ۲۳۹ (سوم)
جی ۲۵۹ (دوم) ۲۱۶ (سوم) ۴۹۰، ۳۶۰ (چهارم)	چشم رکنا ۴۳۴ (اول) ۲۳۹ (سوم)
جی، بھارہنا ۴۵۴ (سوم)	چشم شکستن ۶۶۵ (سوم)

چشمک ۲۱۳ (اول) ۲۹۳ (سوم)	حذر ۳۵۶ (اول)
چشم کم سے دیکھنا ۳۷۰ (چهارم)	حرف ۵۹ (چهارم)
چشمہ ۲۱۶ (اول)	حرف گھومنا ۳۳۱ (چهارم)
چیل ۵۰۰ (اول)	حریف ۳۳۷ (سوم)
چٹا ۳۹۹ (دوم) ۱۹۳ (سوم)	حساب ۵۸۲ (سوم)
چمن پرورد ۲۸۲ (سوم)	حساب ہوا ۵۸۲ (سوم)
چمن زاد ۲۷۳ (اول)	سرت ۳۵۸ (سوم) ۷۰۰ (چهارم)
چمنی ۵۶ (چهارم)	حق ۵۲۶ (اول)
چمہ ۵۳۹ (اول)	حور بعد الگور ۶۷ (اول)
چنبیری ۲۱۳ (چهارم)	حیران ۵۳۳ (سوم)
چند ۳۳۸ (دوم)	
چند ۳۳۳ (اول)	خارخار ۱۹۳، ۱۹۳، ۱۹۱ (سوم)
چنگاڑ ۳۱۹ (سوم)	خارزار ۲۵۴ (سوم)
چما ۵۳۹، ۵۳۷ (اول)	خاطر ۵۵۱ (سوم)
چمے کی گال کا ۵۳۹، ۵۳۸ (اول)	خاک ۱۹۵ (دوم)
چمرکی ۵۵ (چهارم)	خاک کا عالم ۵۹۹ (اول)
چٹاوا ۵۷۳، ۵۷۲ (اول)	خاکہ ۵۶۱ (اول)
چھتا ۵۷۲ (اول)	خالی ۵۰۳ (اول) ۷۰۲، ۷۰۱ (چهارم)
چھوٹی ۵۸۹ (اول)	خالی سیر ۷۰۱ (چهارم)
	خاموش ۳۳۲ (دوم)
	خانہ شراب ۵۱۳ (اول)
	خانہ ساز ۱۳۹ (دوم)
	خبر کر ۲۸۲ (چهارم)
	خدائی ۷۷ (اول)

خراب ۲۱۳، ۲۱۲ (سوم)	خیر ۲۶۵ (چهارم)
خرابہ ۳۱۰ (اول) ۳۱۹ (دوم)	خواب ۷۵ (اول)
خراش ۲۹۰، ۲۸۹ (دوم)	خواب لا ۷۵ (اول) ۱۳۸، ۱۳۷ (سوم)
خروبار ۳۵۳ (چهارم)	خوار ۵۳۹ (اول)
خروش ۲۸۲ (دوم)	خواباں ۱۱۸ (دوم)
خشت خم ۲۸۵ (دوم)	خوابش ۲۸۸، ۲۸۷ (دوم)
خشت پائے خم ۲۸۶ (دوم)	خوب ۶۲ (اول)
خشت سر خم ۲۱۹ (اول)	خوردو ۲۸۵ (سوم)
خشت یسین ۵۱۰ (سوم)	خود نما ۳۰۲ (اول)
خنگ مغز ۳۲۶ (دوم)	خوش ۶۳۰، ۶۲۹ (اول) ۳۱۱ (سوم) ۲۰۵ (چهارم)
خنگ در ۳۱۰ (سوم)	خوش آ ۶۲۳ (سوم)
خشن ۱۱۱ (دوم)	خوش کردن آگرا ۵۳۹، ۵۳۸ (چهارم)
خشنوت ۲۳۲ (دوم)	خوش اختری ۲۰۶، ۲۰۵ (چهارم)
خٹ ۳۳۹ (سوم) ۵۹ (چهارم)	خوشبو ۲۶۱ (دوم)
خط گذار ۵۹ (چهارم)	خوش ستارہ ۲۰۶ (چهارم)
خط و خال ۳۶۳ (دوم)	خوش طالع ۲۰۵ (چهارم)
خفا ۳۳۳ (اول) ۳۸۴ (چهارم)	خوش گنا ۲۷۳ (اول)
خلع ۵۸۱، ۵۸۰ (سوم)	خون ۲۳۵ (دوم)
خلع بدن ۵۸۱، ۵۸۰ (سوم)	خون جانا ۲۳۸ (چهارم)
خلق ۶۸۹ (چهارم)	خون چھنا ۳۳۷ (چهارم)
خلقت ۶۸۹ (چهارم)	خوئے فشاں ۵۰۰ (اول) ۵۳ (دوم)
خلوتی ۲۰۲، ۲۰۱، ۲۰۰ (سوم)	خیال ۳۳۹ (اول) ۲۲۵ (دوم)
خم ۳۰۳ (چهارم)	خیال پانہ صفا/بستن ۲۲۵ (دوم)
خمار ۷۳ (سوم)	خیال خام ۲۲۷، ۲۲۶ (اول)

دارو ۳۹۳ (چهارم)	دست غیب ۹۱ (اول) ۲۳۲ (دوم)
داغ ۲۳۸ (اول) ۴۸۶ (سوم) ۲۵۲ (چهارم)	دست کاراکاری ۱۶۰ (سوم)
داغ جلا ۳۰۴ (دوم) ۴۳۸ (سوم)	دست دغش ۴۸۱ (سوم)
داغ سنگ ۳۰۶ (دوم)	دست ۶۲۶ (سوم)
داغ سیاهی گندہ ۱۲۲ (دوم)	دست دست ۶۲۶ (سوم)
داغ ہوتا ۵۰۹ (اول) ۲۹۶، ۲۹۷ (دوم)	دست کیس ۸۳ (چهارم)
دام ۵۲۷ (چهارم)	دشن کا دشمن ۲۹۷ (اول)
دام گاہ ۵۲۷ (چهارم)	دجوتی ۶۳۳ (سوم) ۳۳۸، ۳۳۷ (چهارم)
دامن ۲۳۹ (اول)	دکھاؤ ۵۳۹ (سوم)
دامن پر دھبہ لگتا ۶۳۶ (چهارم)	دکھی ۴۸۶ (اول)
دامن دار ۵۵۶ (چهارم)	دل بہار ہوتا ۳۵۴، ۳۵۳ (سوم)
دامنگ ۳۶۴، ۳۶۳ (دوم)	دل بند ہوتا ۴۱۶ (سوم)
دختر نیک اختر ۳۰۶ (چهارم)	دل پوریا انداختن ۳۶۱ (سوم)
در ۳۳۵ (دوم)	دل بے جا ہوتا ۴۳۰ (دوم) ۶۱۲ (چهارم)
دراز دست ۲۸۳ (اول)	دل جلا ۶۳۵ (چهارم)
در گرفتن ۳۰۵ (دوم)	دل جمعی ۶۱۳ (اول)
در گیر ہوتا ۳۰۵، ۳۰۳ (دوم)	دل چھوڑ دینا ۵۹۵ (اول)
دریا دریا ۶۲۶ (چهارم)	دل خواہ ۱۳۹ (سوم)
در کچھ نہ ہوتا ۴۲۸ (سوم)	دل ربا ۳۸۸ (سوم)
دست ۲۶۹ (اول)	دل شب ۱۵۹، ۱۵۸ (سوم)
دست برداشتن ۶۰۵ (سوم)	دل کرے ۱۸۵ (سوم)
دست بلبل ۲۶۹ (اول)	دل کھلتا ۵۶۷ (چهارم)
دست پکارے زدن ۵۸۳ (چهارم)	دل کھلتا ۵۶۷ (چهارم)
دست نہ سنگ ۲۶۹ (اول)	دل گنتا ۵۳۱ (سوم)

دل میں گرہ پڑتا ۲۰۱ (چهارم)	دھنا ۲۹۱، ۲۹۰ (سوم)
دل ہوتا ۱۸۵ (سوم)	دھکا ۲۹۲ (اول)
دم ۶۱۸ (سوم) ۳۶۵ (چهارم)	دھویا جاتا ۲۸۷ (سوم)
دماغ ۴۵۵ (اول) ۳۳۲، ۳۳۸ (دوم) ۴۵۲	دیہ ۲۳۲، ۲۳۳ (چهارم)
۶۱۸ (سوم) ۳۳۸ (چهارم)	دیدار آتا ۳۳۱ (چهارم)
دماغ حرف زدن نہ دارم ۳۳۳ (دوم)	دریسا ۴۱ (سوم)
دماغ میں یو جاتا/ ہوتا ۳۳۸، ۳۳۶ (چهارم)	دیکھتے ۹۱ (دوم)
دماغ میں بوسا ۳۳۸، ۳۳۷ (چهارم)	دیکھتا ۳۳۶ (چهارم)
دم بھرتا ۱۹۰ (دوم)	دیکھو ۲۲۹ (اول) ۲۲۱ (دوم) ۱۲۶، ۱۲۷، ۱۳۲، ۱۳۳
دم گرگ ۳۹۹ (اول) ۳۳۰ (دوم)	۱۱۳۳ (چهارم)
دنالہ گرد ۴۱۴ (اول)	دیکھو ہو ۲۲۱ (دوم)
دنمان مزد ۶۳۰ (اول)	دین ۳۱۹ (دوم)
دنہ پھند ۸۵، ۸۴ (اول)	دیو ۲۸۶ (سوم)
دنیا دنیا ۶۲۶ (چهارم)	
دنیا ہوا تو ہو ۴۸۹، ۴۸۸، ۴۲۵ (سوم)	ڈاک ۵۲۳ (چهارم)
دوبتی ۴۳۲ (سوم)	ڈاک ۵۲۵، ۵۲۳ (چهارم)
دولت ۲۱۴، ۲۱۱ (چهارم)	ڈانگ ۳۶۳ (دوم) ۵۲۳ (چهارم)
دولت سے ۳۵۰ (دوم) ۲۱۴، ۲۱۱ (چهارم)	ڈھاکا ۵۵۷ (اول)
دول ۱۰۲ (دوم)	
دھردھرجاتا ۶۳۳ (اول)	ڈن ۳۶۶، ۳۶۳ (دوم)
دھڑ دھڑ جاتا ۶۳۳ (اول)	ڈکا ۶۸۳، ۶۷۶ (چهارم)
دھڑکا ۲۱۹ (اول)	ڈکر ۱۳۵ (سوم)
دھنا ۲۹۱، ۲۹۰ (سوم)	ڈوق ۶۳۰ (چهارم)
دھسکتا ۲۹۱، ۲۹۰ (سوم)	

رات تھوڑی اور سوانگ (ساگ) بہت (دوم) ۳۶۵	رنگ اڑا ۲۹۵ (اول)
راتی ۴۷۴، ۴۷۳ (سوم)	رنگ پریدہ ۲۹۵ (اول)
رام کہانی ۱۳۵ (سوم)	رنگ ٹپکنا ۵۷۷، ۵۷۸ (چہارم)
راہ ۶۳۹ (سوم) ۲۸۰ (چہارم)	رنگ رشتن ۵۷۷، ۵۷۸ (چہارم)
راہ خوابیدہ ۱۷۹ (چہارم)	رنگ شکستہ ۳۳۳ (دوم)
راہ سے لے جاؤ ۸۳ (اول)	رنگ ہوا ۵۸۰ (چہارم)
رابطہ ۵۹۸، ۵۹۹ (چہارم)	رواق ۳۸۳ (سوم)
رچتا ۵۹۶، ۵۹۷ (چہارم)	روزگار ۵۸۳ (سوم)
رفعت ۱۱۵ (دوم) ۱۳۲ (سوم)	روزگار ۳۳۶ (اول)
رسالہ ۳۶۲ (اول)	روشن ۳۳۷ (سوم)
رستہ رستہ ۶۲۶، ۶۲۵ (سوم)	رونبادن ۲۳۹ (دوم)
رسم ۶۱۸، ۶۱۹ (چہارم)	رویت ۵۹ (چہارم)
رسم درہ ۶۱۹ (چہارم)	رہتے تھے ۳۹۳، ۳۹۴ (اول)
رسیدہ ۶۳۳ (سوم)	رہنے ۳۰۹ (دوم)
رشتہ ۳۶۱ (چہارم)	رہنہ ۴۹۶، ۴۹۷، ۵۲۰ (اول)
رعایت کرتا ۱۴۹ (سوم)	
رعنا ۳۹۶ (چہارم)	زبان ۳۳۶ (سوم)
رفتن ۲۲۳ (چہارم)	زباں پریدہ ۶۳۶ (سوم)
رفتہ ۵۷۶ (اول) ۱۶۹ (دوم) ۳۳۵، ۳۳۴ (سوم)	زباں حال ۲۲۳، ۷۵ (دوم)
۵۰۳، ۱۴۰ (چہارم)	زبان قال ۲۲۳، ۷۵ (دوم)
رقعدار ۳۲۰ (چہارم)	زخم دامن دار ۵۵۶ (چہارم)
رگ گردن ۳۳۲، ۳۳۳، ۳۳۴ (اول)	زخم قاتر ۶۸ (اول)
رکشی ۳۰ (دوم)	زخم نمایاں ۵۵۶، ۲۹۱ (چہارم)
رنگ ۳۳۹، ۳۴۰ (سوم) ۵۸۰، ۱۱۷ (چہارم)	زخم ۳۵۳ (سوم)

زناں ۲۳۷ (سوم)	سب ۵۳۰ (اول)
زنجیر ۸۷ (اول) ۵۷۷، ۵۷۸ (چہارم)	سجہ ۳۱ (سوم)
زور ۳۰۱ (اول) ۵۵۹ (چہارم)	سجھاؤ ۵۳۸ (سوم)
زورہ ۱۶۵ (دوم)	سجید و سیاہ ۳۳ (اول)
زیارت ۶۰۵ (اول)	سقی ۳۰۰ (دوم)
زیاں ۶۹۸ (چہارم)	ستیاں ۳۰۰ (دوم)
	ج ۴۵۴ (اول)
ساختہ ۵۷۵ (سوم)	خن ۲۰۷ (سوم) ۴۷۲، ۴۷۳ (چہارم)
سادہ ۳۳۸ (سوم)	خن است ۴۷۳ (چہارم)
سارا ۸۷ (اول)	خن دشتن پرچہ ۷۷ (چہارم)
ساری ۳۳۱، ۳۱۵ (دوم)	خن در فلاں چڑ است ۴۷۲ (چہارم)
ساعت ۳۰۵ (دوم)	خن رفتن ۴۷۳ (چہارم)
سائدہ ۲۲۳ (اول)	خن ساز ۲۲۳، ۲۲۴ (دوم)
ساکارتا ۵۶۲، ۵۵۸ (اول)	خن شیت ۴۷۳ (چہارم)
ساکن ۶۵، ۶۴ (اول)	خن ہوتا ۳۱۷ (سوم) ۴۷۲، ۴۷۳ (چہارم)
سال ۵۰۰ (اول)	سرا ۵۲۷ (سوم)
سالنا ۲۳۹ (اول)	سرا ترنا ۲۳۵ (سوم)
سانجھ ۹۳، ۹۴ (دوم)	سرایت ۱۸۶، ۱۸۵ (چہارم)
سانجھ پھولنا ۹۳، ۹۴ (دوم)	سر بکھیرنا ۳۳۸ (سوم)
سانجھ کے موئے کوکب تک روئیں ۳۶۳ (سوم)	سر پہ گریباں ہوتا ۳۰۹ (چہارم)
ساگ ۳۶۳ (دوم)	سر پہ آجاتا ۵۶۸ (اول)
ساگ بھڑا/ساگ کرتا ۳۶۶، ۳۶۵ (دوم)	سر پہل ۲۳۸، ۲۳۶ (اول)
ساوون ہرے نہ بھادوں موکھے ۵۵۵ (اول)	سرتیز ۴۵۴ (اول)
سایہ ۲۰۰، ۲۰۳، ۲۰۵ (سوم)	سرتیزی ۱۷۲ (دوم)

سر جنگ و جدل ۳۹۹ (سوم)	سلسلہ وار ۵۶۸، ۵۶۹ (اول)
سر حرف وادب ۳۳۰، ۳۳۱ (چهارم)	سلسلہ اللہ تعالیٰ ۳۶۱ (اول)
سر درگیاں ۳۰۹ (چهارم)	سلوک ۲۸۵ (اول) ۴۵۷، ۵۸۱ (چهارم)
سر دھنا ۲۷۲ (اول)	سلیقہ ۲۶۷ (اول) ۳۱۲ (چهارم)
سر زدن ۲۳۶ (سوم)	سلیمانی ۲۳۶ (سوم)
سر زدن ۲۳۷ (سوم)	ساجت ۶۸ (اول) ۲۶۶، ۲۶۷ (دوم)
سر سے سرواہ (سرواہ) ہے ۵۹۳، ۵۹۴ (اول)	سماں ۵۳۵ (سوم)
سر فرودش ۳۳۲ (اول)	سمن ۶۰۳ (اول)
سر کھینچتا ۵۵۷ (اول)	سمند ۵۴۰ (اول)
سر گرانی ۵۵۹ (چهارم)	سمیں ۵۳۵ (سوم)
سردا ۵۹۳ (اول)	شنا ۲۵۲ (اول)
سردار ۵۹۳، ۵۹۴ (اول)	سننے ہو ۲۲۱ (دوم)
سرواہ ۵۹۵، ۵۹۶، ۵۹۷ (اول)	سجیدہ ۳۹۰، ۳۸۵ (سوم)
سرواہ ۵۹۵ (اول)	سکھ ۳۵۰ (سوم)
سرودچ اغاناں ۳۰۴ (دوم)	سنوہو ۲۲۲، ۲۲۱ (دوم)
سرورواں ۳۸۸ (سوم)	سوار ۱۷۰، ۱۷۱ (دوم)
سلخ ۳۵۳ (اول)	سوارا عظم ۱۷۰، ۱۷۱ (اول)
سسی ۲۵۳ (دوم) ۵۵۵ (سوم) ۳۱۳ (چهارم)	سوائے ۱۹۵ (دوم)
سسی ۵۵۶ (سوم)	سو تو ۲۷۶ (دوم)
سفر و وطن ۳۶۱ (اول) ۱۲۳ (دوم)	سو جیتا کرتا ۲۹۴ (چهارم)
سلاسل ۶۷۶ (چهارم)	سوختہ ۱۵۱، ۱۵۰ (سوم) ۵۶ (چهارم)
سلب قدیم ۳۹ (چهارم)	سودا ۳۵۳ (سوم) ۷۰۷ (چهارم)
سلب مزید ۳۹ (چهارم)	سور ۳۱ (سوم)
سلسلہ ۵۶۸، ۵۶۹ (اول)	سور کا ہوتا ۳۶۰، ۳۶۱، ۳۶۲ (دوم)

سوگنی سے گھر نظر آتا ۵۴۲ (اول)	شیر خیالی ۳۴۰ (سوم)
سے ۲۳۵، ۲۵۹، ۲۵۴ (اول) ۳۷۰، ۱۲۰ (دوم)	شرابا ۳۰۶ (اول)
۳۳۱، ۳۰۲، ۳۱۶ (سوم) ۵۷۰، ۳۵۱ (چهارم)	شراب پرنگلی ۲۳۸ (سوم)
سیرتی اللہ ۳۸۸ (دوم)	شراب چانا ۵۸۱ (چهارم)
سیر کرتا ۲۶۵، ۳۸۷، ۳۳۶ (دوم)	شت دشوگردن ۳۸۷ (سوم)
سیاب ۲۵۳ (اول)	سطلہ آواز ۲۱۸ (چهارم)
سیم خام ۲۲۷ (اول)	شفیق پھولنا ۹۳، ۹۴ (دوم)
سینہ ۲۵۱ (اول)	شکل ۳۳۵ (دوم)
سیرد ۵۹۴ (چهارم)	شکفتہ پیشانی ۵۶۰ (چهارم)
سیکارہ ۵۵ (چهارم)	شکوہ کھلنا ۵۰۷ (اول)
سیرست ۸۵ (دوم)	شکوہ لانا ۵۰۷ (اول) ۲۳۲، ۲۳۳ (چهارم)
شاب ۸۵ (دوم)	شعری رنگ ۵۵۳ (اول)
شاخ نکالنا ۳۳۷، ۳۳۸ (چهارم)	شیندن ۵۷۹ (چهارم)
شام ۶۱، ۶۲، ۶۳، ۹۴، ۹۳ (دوم)	شوخ ۳۳۱ (سوم)
شام پھولنا ۹۴، ۹۳ (دوم)	شوخ دیدہ ۶۳۲ (سوم)
شام کے سرے (مردے کو بک بک دینے) ۳۳۳ (سوم)	شور ۱۹۶ (اول) ۵۲۱ (سوم)
شان ۳۱۶، ۳۱۵ (دوم) ۶۸۶ (چهارم)	شورش ۶۷۸ (چهارم)
شانہ ۳۳۳ (دوم)	شیرنا پر ساں ۳۱۸، ۳۱۹، ۳۲۰ (چهارم)
شانہ میں ۳۳۳ (دوم)	شیخ ۸۵ (دوم)
شانکتہ ۵۱۱ (سوم)	شعنی ۲۲۳ (دوم)
شب عالمہ است تا چڑاید ۳۰۳، ۳۰۲، ۳۰۱ (دوم)	شیرہ ۶۳۶ (سوم)
شبنم ۲۸۲ (سوم)	شیر و خانہ ۲۸۱ (دوم)
شبیبہ حقیقی ۳۳۰ (سوم)	شیشہ ۵۹۳، ۴۰۳ (چهارم)
	شیشہ جال ۴۷۷ (چهارم)

شیشہ ساعت ۵۳۲ (اول)	طالع ۳۹۶ (سوم)
شیشہ گردن ۵۹۳ (چهارم)	طائر قدی ۵۱۳ (سوم)
شیشہ گلے میں ڈالنا ۵۹۳ (چهارم)	طرح ۲۰۳، ۲۰۱ (دوم)
	طرح انگلند ۳۹۸ (چهارم)
	طرح انداختن ۳۹۸ (چهارم)
	طرح پڑنا ۳۹۸ (چهارم)
	طرح ڈالنا ۳۳۸، ۳۳۷ (چهارم)
	طرح کرنا ۳۰۳ (دوم) ۳۳۸ (چهارم)
	طرح کش ۵۳۸ (اول)
	طرف ۵۳۲ (اول)
	طرف ہونا ۳۷۵ (اول) ۲۹۱، ۱۳۵ (چهارم)
	طریق ۶۰۴، ۳۷۵، ۳۷۴ (اول)
	ظلم ۲۲۶، ۲۲۵ (دوم)
	ظلم ہانکنا/بستن ۲۲۳ (دوم)
	ظلم غبار ۱۶۷ (اول)
	ظلم ۶۰۲ (چهارم)
	طوبی ۳۸۹ (سوم)
	طوقاں رسیدہ ۲۹۹ (اول)
	خوار ۶۱۵ (سوم)
	طیر ۱۷۰ (دوم)
	ظرف ۲۳۹ (اول)
	ظلم ۱۵۰، ۱۳۹ (سوم)
	ظلم نمایاں ۲۹۱، ۲۹۰ (چهارم)

صاحب ۱۳۸، ۱۳۷ (سوم) ۵۷۱، ۵۱۹ (چهارم)

صاحبی ۳۹۲ (سوم)

صاف ہونا ۵۳۲ (اول)

صانع ۲۸۶ (چهارم)

صحت ۳۲۳ (چهارم)

صحرای ۲۲۶ (چهارم)

صدر ۸۵ (اول)

صدرنگ ۶۹۱ (چهارم)

صرف ۳۳۸ (دوم)

صرف غم ہونا ۳۳۷ (دوم)

صرف ۳۰۶، ۳۹۹ (اول) ۲۲۸ (دوم)

صفیر ۲۳۶ (اول)

صلح ۵۹۱ (سوم)

صد ۶۱۰، ۳۳۵، ۶۸ (اول)

صناع ۲۸۶ (چهارم)

صناعت ۶۷۲ (چهارم)

صناع ۶۷۲ (چهارم)

صورت ۳۳۸، ۳۳۷ (دوم) ۶۲۹، ۱۷۷، ۱۳۰ (سوم)

صد ۶۷۲ (چهارم)

صد ۳۲۶ (سوم)

عاج ۳۵۶ (سوم)	غور ۹۶، ۹۵ (دوم)
عادت ۶۱۸ (چهارم)	غریب ۳۳۳ (اول) ۶۳۷ (چهارم)
عالم ۶۱۱ (سوم)	غصہ ۲۸۹، ۲۳۸ (دوم) ۵۱۸، ۵۱۶ (سوم) ۵۶۵،
عالم اسباب ۷۰۱ (چهارم)	۵۷۰ (چهارم)
عالم عالم ۶۱۵ (چهارم)	غفران پناہ ۲۸۳ (اول)
عقاب ۲۶۱ (سوم)	غل ۲۳۶ (اول)
عقاب ۲۲۲، ۲۲۱ (دوم)	غوثے کھاتے بھرتا ۳۸۹ (اول)
عصر ۵۳۰ (چهارم)	
عرق پیچیں ۳۰۳ (سوم)	فارغ ۳۰۵ (چهارم)
عزیز ۳۳۰، ۳۳۹ (سوم)	قند ۵۵ (چهارم)
عشق اللہ ۲۳۰ (دوم) ۶۳۰ (سوم)	قند زیر سر ہونا ۷۰۳ (چهارم)
عشق بیجاں/بیجا/بچہ ۵۳۰، ۵۳۹، ۵۳۸ (سوم)	قتیلہ ۱۱۱ (دوم)
عشق ہے ۳۱۰، ۳۰۹ (دوم) ۱۷۰ (سوم)	قتیلہ مو ۱۱۱ (دوم)
۲۲۳ (چهارم)	فراغ ۳۳۰ (سوم)
علاقہ ۵۳۷ (اول) ۳۶۰ (دوم) ۲۸۳ (سوم)	فراغوش کار ۳۱۲ (اول)
علاقہ لکھوانا ۲۸۳ (سوم)	فرد ۲۸۳ (سوم)
علم ۲۳۶ (سوم)	فرصت ۵۲۳ (سوم)
عنوان ۲۸۶ (اول)	فرق ۱۳۹ (دوم)
عیاش ۲۰۳ (چهارم)	فردغ ۳۳۰ (سوم)
عیش ۲۰۳ (چهارم)	فشار ۱۹۱ (سوم)
عین ۶۱۱ (اول) ۸۶ (دوم)	قضا ۳۹۰ (چهارم)
	فضولی ۳۵۳ (چهارم)
	فقیر ۵۸۶ (اول) ۳۵۰، ۳۳۹ (دوم)
	فکر ۵۰۰ (چهارم)
عزت ۵۲۶ (چهارم)	
غربت ۵۶۶ (سوم)	

فکر کرتا ۲۳۶ (سوم)	کارخانہ ۳۰۳ (اول)
قد ۸۵، ۸۳ (اول)	خاروپہ انتہوال رسیدن ۳۳۲ (دوم)
فی الخور ۳۷۶ (دوم)	کار دست بستہ ۶۲۲، ۶۲۳ (سوم)
فیصل ۳۶۵ (چهارم)	کارہ ۲۳۹ (اول)
فیض ۲۳۹ (اول)	کار لیس ۲۳۵ (اول)
	کا کا ۵۶۰، ۵۵۹، ۵۵۷ (اول)
قال ۲۲۳ (دوم)	کاگل ۵۲۰ (سوم)
قالب ۳۲۷ (اول)	کا کا ۳۶۳، ۱۷۴ (دوم)
قد ۳۸۹، ۳۸۸ (سوم)	کام ۳۵۷، ۳۵۶ (اول) ۳۸۳، ۱۲۳ (دوم) ۳۷۱،
قدر ۳۳۸ (اول)	کام ۳۰۷ (سوم) ۱۲۳ (چهارم)
قدم گاہ ۲۳۵ (چهارم)	کام رکھتا ۲۷۳ (اول)
قدم گاہ آدم ۲۳۵ (چهارم)	کام کھینچتا ۱۲۳ (دوم) ۲۳۲ (سوم)
قراپہ ۳۰۶ (اول)	کام میں ہوتا ۲۸۳ (دوم)
قرار ۶۱۲ (چهارم)	کان پر سے گولی نکل جاتا ۲۷۷ (چهارم)
قریں ۲۱۳ (اول)	کان ہوتا ۲۲۹ (سوم)
قشعر یہ ۴۷۳، ۴۷۲ (اول)	کاواک ۴۱۶، ۴۱۵ (سوم)
قصب ۵۰۴، ۵۰۳ (سوم)	کاہرہ ۵۶۲ (چهارم)
قضا ۳۱۹ (اول)	کاشت ۵۱۳ (چهارم)
قطع نظر کرتا ۳۳۱ (دوم)	کافی ۲۷۸ (اول)
قرب ۲۱۳ (چهارم)	کبریٰ ۱۵۱ (دوم)
قلم ۵۲۶، ۵۲۵ (اول) ۱۲۳ (چهارم)	کت جاتا ۷۰۵ (چهارم)
قلم ۳۳۰، ۱۱۷ (چهارم)	کچ دار و میر ۸۶ (اول)
قلم سا ۳۸۳ (سوم)	کچھ ۴۹۵ (اول)
	کچی پڑتا ۳۲۳ (اول)

کھل جواہر ۱۸۹ (سوم)	کہ ۲۵۹ (سوم)
کسار ۳۳۲ (اول)	کھپاتا ۳۳۳ (اول)
کسلا کھینچتا ۳۶۱ (اول)	کھریا ۵۶۲ (چهارم)
کب ۳۷۹ (سوم)	کھربائی ۵۵۰ (اول)
کشتی ۳۶۱ (سوم)	کھل جاتا ۳۳۱ (چهارم)
کشتی شدن ۳۶۱ (سوم)	کھانا ۲۳۷ (اول)
کشتش ۵۵۷، ۵۵۷	کھتا ۵۳۲ (چهارم)
کفایت ۶۸ (اول)	کھوں ۷۴ (اول)
کمال ۶۰۹، ۶۰۸ (اول)	کھے تو ۲۱۳ (اول)
کلف خپ ۹۰ (اول) ۴۱۰ (سوم)	کھیں ۳۲۷ (سوم)
کلی ۲۹۷ (اول)	کے اوپر ۴۵۰ (سوم)
کم ۵۳۷، ۵۲۹ (اول)	کے تیں ۲۲۳ (سوم)
کمال ۵۳۷ (اول)	کیرے ۴۱ (سوم)
کم کم ۴۰۴ (چهارم)	کے سے رنگ ۳۸۲ (دوم)
کم نما ۵۳۷ (اول)	کیکر ۲۳۲ (دوم)
کنار ۲۵۷ (سوم)	کیا ۲۵۳ (اول)
کنوئیں بھاگ پڑتا ۳۶۶ (دوم)	کیں ۶۹۲ (چهارم)
کئے ۵۱۸ (اول)	کیوں کے ۳۳۳ (اول) ۱۷۷ (چهارم)
کود ۲۵۲ (چهارم)	
کوشش ۵۵۶، ۵۵۵ (سوم)	گت ۳۵۲ (سوم)
کونار ۲۸۲ (دوم)	گاتی باغ حنا ۳۵۲ (سوم)
کولی ۱۳۶ (دوم) ۳۳۸ (سوم)	گاڑی انگنا ۵۰۰ (چهارم)
کوہ گراں سنگ ۳۶۲ (سوم)	گاڑی کار و میں باز جاتا ۵۰۰، ۴۹۹ (چهارم)
کوئی بردن فتح ۲۱۶ (اول) ۲۸۲ (چهارم)	گج گامنی ۷۹ (سوم)

گلدی ۱۷۹ (چهارم)	گل گل ۹۷ (اول) ۶۳۹، ۶۳۸ (سوم)
گراگری (بلور لاحق) ۲۰۸، ۲۰۷ (چهارم)	گل مہتاب ۵۰۸، ۵۰۷، ۵۰۵ (اول)
گراں ۶۵۴، ۶۵۵، ۶۵۶ (چهارم)	گل ہزارہ ۳۸۳ (سوم)
گروباد ۳۳۶ (اول)	گننا ۶۲۰ (اول)
گروہ پھرنا ۲۷۵ (دوم)	گوش ۲۳۰ (سوم)
گروں ۳۹۹ (چهارم)	گوشہ پوہار ۲۳۰ (سوم)
گرم ۳۳۰ (سوم)	گتیا ۶۱۶، ۶۱۷ (اول)
گرم کیں ۳۰۵ (سوم)	گھریار ۳۳۲ (سوم)
گری ۳۳۲ (اول)	گھڑی ۳۰۵، ۳۰۳ (دوم)
گروا ۳۳۷، ۳۳۸ (چهارم)	گھن ۲۶۹ (چهارم)
گستاخ ۳۳۹ (دوم)	گئے بروزن فغ ۳۱۲، ۳۱۱ (اول)
گفتگو ۱۱۰ (دوم)	گیا ۲۹۵ (اول)
گل ۱۰۲ (دوم)	
گل ۶۰۳ (اول) ۱۷۲، ۱۱۳ (دوم) ۲۲۷ (سوم)	لا الہ الا اللہ ۶۳۰ (سوم)
گل ۷۰۷، ۲۵۲ (چهارم)	لاگ ۳۲۸ (اول) ۵۳۰ (سوم)
گلانی ۳۰۴، ۳۰۱ (چهارم)	لاگو ۳۳۲ (دوم)
گل بانگ ۵۷ (چهارم)	لاگے ۷۶ (اول)
گل پھول ۳۵۵ (سوم)	لا لا ۳۳۶، ۳۳۷، ۳۳۸ (دوم)
گل چاندنی ۵۰۷ (اول) ۳۰۵ (چهارم)	لاکھ ۱۳۲ (سوم)
گلشن تابی ۶۹۹ (چهارم)	لب ۲۹۲ (اول)
گل رعنا ۲۶۲ (اول)	لباسی ۵۳۶ (اول)
گل زمیں ۲۶۱، ۹۷ (اول)	لب پرنام آ ۵۵۹، ۵۵۸
گل کرتا ۳۶۵ (اول)	پکا ۲۲۹ (اول)
گل کھانا ۵۹۱ (اول)	لٹ پی ۵۶۹ (سوم)

لفظ ۳۳۸، ۳۳۹، ۳۳۴ (دوم) ۱۰۵ (سوم) ۱۳۷	لفظ ۲۲۳ (چهارم)
لفظ زبانی ۳۳۹ (اول)	لفظ رواں ۲۶۵ (اول) ۳۳۶ (دوم) ۵۰۵ (سوم)
لق دوق ۳۶۹، ۳۶۸ (چهارم)	لجنوں ۵۰۷، ۵۰۶ (چهارم)
لکالینا ۳۹۳ (سوم)	لخروں ۱۳۹ (چهارم)
لگ جانا ۳۲۷ (چهارم)	لحضر ۲۳۳ (سوم)
لگنا ۵۳۰ (اول)	لکو ۵۹۱ (چهارم)
لگنا لگنا ۵۷۰ (چهارم)	لکھو جانا ۵۹۱ (چهارم)
لوح ۳۹۹ (سوم)	لحیط ۵۳۸ (سوم)
لوٹی ۳۸۰ (دوم)	لکھ ۳۸۶ (اول)
لیف خرا ۱۸۳ (چهارم)	لکھ دو خوابہ ۳۰۶ (اول)
کال ۵۰۳ (اول) ۵۳ (چهارم)	لدام ۸۷ (دوم) ۱۱۶ (چهارم)
مار ۱۳۸، ۱۳۷ (دوم)	لدا اللہ ۳۲۵ (دوم)
مارمر ۱۳۷، ۱۳۸ (دوم)	لدا ۳۱۳ (دوم)
مارتا ۱۳۷ (دوم)	لدی ۳۱۳، ۳۰۹ (دوم)
لا چپا ۱۲۵ (سوم)	لدی ۳۱۳، ۳۰۹ (دوم)
لا ۳۰۹ (اول)	لذکر ۳۶۷ (سوم)
لاؤن ۲۳۷، ۲۳۶ (دوم)	لراقبہ ۵۳۵ (سوم)
لاہ ۱۵۶، ۱۵۵ (سوم)	لرجاں ۲۸۱ (سوم)
لاک ۲۶۱ (اول) ۳۸۲ (سوم)	لرجیا ۳۹۹، ۳۹۸، ۳۹۲ (چهارم)
لاک آزار ۳۹۰ (اول)	لرجیوڑا ۳۹۶ (چهارم)
لایہ بانگن ۱۳۰ (دوم)	لرود ۳۷۷ (سوم)
لجاء رواں ۲۶۵ (اول)	لرزائی ۳۵۱ (دوم)
	لرزائی کشیدن ۵۶۲ (چهارم)

نسرین ۶۰۳ (اول)	نوباوہ ۵۳۶، ۸۷ (اول)
نقش ہوتا ۴۹۶ (اول)	نوبت ۶۰۹ (اول)
نشان ۹۱ (دوم)	نوحہ ۳۴۳ (دوم)
نظر رکھنا ۲۳۹، ۲۳۶ (سوم)	نودمید ہال ۴۷۳ (اول)
نظر کردہ ۵۱۹، ۵۱۸ (چہارم)	نوروز ۶۰۱ (چہارم)
نظر کر کے دیکھنا ۲۳۸، ۱۳۰ (چہارم)	نہاں ۵۰۷ (اول)
نظر کرتا ۲۳۰ (چہارم)	نیرنگ ۳۰۲ (دوم) ۳۷۳ (چہارم)
نظر میں لانا ۱۰۶ (دوم)	نیل ۵۰۹ (اول)
نفاق ۳۵۶ (سوم)	نیچے ۴۵۳ (اول)
نصور ۵۱۱ (اول)	واجب ۵۵۷ (اول)
نقاش ۷۰۳ (چہارم)	وادی ۶۳۳ (چہارم)
نقش ۲۱۸، ۲۱۷ (اول) ۳۹۱، ۵۹ (دوم)	وار ۲۸۵ (اول) ۴۱۱ (چہارم)
نقش بیٹھنا ۷۴ (اول) ۱۸۰ (سوم)	واقعہ ۵۳۶، ۳۳۸، ۱۶۷ (اول) ۵۹ (دوم)
نقش زدن ۳۷۸، ۳۷۷ (دوم)	۳۱۹ (سوم) ۵۰۱ (چہارم)
نقش مارنا ۳۷۸، ۳۷۷، ۳۷۶ (دوم)	وادی چابی ۵۵۳ (اول)
نقشہ ۳۹۱، ۵۹ (دوم)	وہید ۵۰۵ (سوم)
نقشہ مارنا ۳۷۷ (دوم)	دش ۱۷۰ (دوم)
نقصان ۴۴۱ (دوم)	دشت ۸۱ (اول)
نکالنا ۴۱۷ (چہارم)	در ۳۹۷ (دوم)
نکھنا ۵۱۳ (سوم) ۵۸۲ (چہارم)	دریہ ۳۲۵ (چہارم)
نگار ۶۴۸، ۳۴۲ (سوم) ۵۹۶ (چہارم)	درق ۴۱۰ (چہارم)
نگاہ ۶۳۹، ۶۳۰ (سوم) ۶۹۷ (چہارم)	دصال ۲۲۶ (چہارم)
نمود ۳۵۰ (اول) ۴۵۸ (دوم) ۲۱۹ (سوم)	دضال ۳۳۸، ۳۳۷ (دوم)
نوا ۴۱ (سوم)	

وضاحت ۶۶ (دوم)	ہندوستان ۳۶۴ (دوم)
وضع ۲۸۵ (دوم)	ہندو ۳۶۴، ۱۷۴ (دوم)
دقا ۱۵۰ (سوم)	ہندوستان ۴۸۸ (چہارم)
دو ہیں ۵۷۱ (اول)	ہنر ۲۸۷، ۲۸۶، ۱۳۳ (چہارم)
دھ ۷۶ (اول)	ہو ۵۴۸ (اول) ۱۹۱ (دوم)
دیں دیکھو ۲۲۹ (اول)	ہوا ۲۹۲ (چہارم)
دیرانی ۶۹۵ (چہارم)	ہوا پر اڑنا ۲۷۳ (سوم)
	ہوا کا رنگ بدلنا ۲۹۲ (چہارم)
ہاتھ اٹھالینا ۶۰۵ (سوم)	ہوا میں اڑنا ۲۷۰ (سوم)
ہاتھ لگانا ۵۷ (چہارم)	ہوا ہوتا ۲۲۸ (چہارم)
ہاتھی ڈباؤ ۵۵۰ (سوم)	ہوا کے گل ۴۱۶ (چہارم)
ہارے مانگے ۳۹۱ (سوم)	ہو چکنا ۵۳۳ (سوم)
ہاکل ۳۱۹ (سوم)	ہو کا مکان ۴۰۳ (دوم)
بھینا ۳۵۰، ۳۳۹ (سوم)	
ہرجائی ۱۳۳ (چہارم)	یاد اللہ ۳۲۵ (دوم)
ہرزہ کوٹ ۲۸۲، ۲۸۱ (دوم)	یادو ۲۱۶ (اول)
ہزار ۴۰۸ (دوم)	یاد فرمانا/اکرتا ۵۵۶ (چہارم)
ہلاک ۲۹۵ (سوم)	یاران سریل ۲۳۸ (اول)
ہلنا ۵۷۳ (اول)	یار سدا را عشق ہے ۳۲۵ (دوم)
ہم ۵۹۹ (اول)	یا کن/یا بھین ۶۰۳ (اول)
ہمت ۲۹۴ (سوم) ۱۶۹ (چہارم)	یا علی ۵۱۸ (اول)
ہم سے ۴۶۰ (سوم)	یا قوتی ۶۴۲ (چہارم)
ہموار ۱۳۶ (دوم) ۳۰۳ (سوم)	یادہ گوئی ۵۱۳ (اول)
ہند ۳۶۴، ۳۶۳ (دوم)	یکایک ۲۳۷ (سوم)

- یک بیاباں ۱۹۰ (چہارم)
 یک جہاں ۵۱۸ (اول)
 یک دگی ۲۸۸، ۲۸۷ (دوم)
 یک شیر ۵۳۳ (اول)
 یک قطرہ خون ۲۸۳ (اول)
 یک تخت ۵۷۶ (اول)
 یوم الحساب ۲۶۹ (اول)
 یہ ۷۶ (اول) ۳۳۹ (دوم)
 یہی ۵۲۸ (اول)

اشاریہ

یہ اشاریہ اسماء و مطالب پر مشتمل ہے۔ مطالب کے اندراج میں یہ التزام رکھا گیا ہے کہ اگر کسی صفحے پر کوئی ایسی بحث ہے جو کسی عنوان کے تحت رکھی جاسکتی ہے تو اس صفحے کو اس عنوان کی قطع میں درج کر دیا ہے۔ چاہے خود وہ عنوان اس بحث میں مذکور ہو یا نہ ہو۔ مثلاً اگر کسی صفحے پر کوئی بحث ایسی ہے جس سے ”معنی آفرینی“ پر روشنی پڑتی ہے تو اس صفحے کا اندراج ”معنی آفرینی“ کی قطع میں کر دیا گیا ہے، چاہے خود یہ اصطلاح ”(معنی آفرینی)“ پر صراحت اس صفحے پر استعمال نہ ہوئی ہو۔

آبرو، شاہ مبارک ۵۸، ۲۱۲، ۲۵۳، ۲۵۶، ۳۳۹،	آؤن، بلوچو۔ ایچ ۱۰۹، ۱۶۱
۷۰۸، ۳۹۸، ۳۵۳	آزری، اے۔ جے ۳۲، ۳۱
آپ بیتی اور مضمون آفرینی ۶۶۳، ۳۹۶	آرزو، لکھنوی، سید انور حسین ۳۹۳
آتش، خواجہ حیدر علی ۱۰۲، ۹۸، ۹۷، ۹۶، ۹۲، ۸۹،	آرزو، نواب سراج الدین علی خاں (صاحب
۱۰۳، ۱۱۹، ۱۵۳، ۱۵۵، ۲۳۷، ۲۷۷، ۲۷۸،	”چراغ ہدایت“ وغیرہ) ۶۲، ۶۳، ۶۴، ۹۳، ۱۸۷،
۳۰۳، ۳۳۹، ۳۷۲، ۳۷۵، ۵۰۵، ۵۰۶، ۵۷۷،	۱۸۸، ۱۹۷، ۲۰۶، ۲۷۳، ۳۲۸، ۳۷۸، ۳۵۰،
۲۵۸، ۵۷۸	۶۵۵، ۵۱۸، ۴۸۹، ۴۸۸، ۴۶۳
آدم، نقیر ۳۳۵	آزاد، یحییٰ ناچھ ۵۹۱

۵۷، ۶۲، ۶۳، ۵۷۷، ۵۸۰، ۵۸۱، ۵۹۳	حسن عباس سید ۳۷۶
۶۳۳، ۶۱۲	حسن کامعیار، مشرق و مغرب میں ۳۶۵، ۳۶۳
چودھری علی مبارک عثمانی ۶۳	حسن مطلع / ازب مطلع ۶۸۶، ۶۷۷
چودھری محمد نسیم ۴۱	حسین ابن علی، امام ۳۸۴، ۳۸۳، ۳۸۲، ۳۸۱
چودھری ابن انیسیر ۶۳	حقوق العباد، اسلام میں ۶۵۲، ۶۵۳
چھوٹے چھوٹے لفاظ کا استعمال، میر کے یہاں ۱۳۹	حقیق ترین، ڈاکٹر ۲۳
۳۶۶، ۳۶۸، ۳۶۹، ۱۸۱، ۱۸۰	حنیف نجمی ۶۹۳، ۶۵۷، ۶۹، ۶۸
چینی مصوری ۱۶۰	حیات گوٹروی ۷۱۴، ۳۴، ۲۳
	حیدر معالی، میر ۳۶۶
	حیرت کے اقسام ۶۷۶، ۶۷۱
	خاکانی شروانی، حکیم افضل الدین ۶۵۵، ۵۹۳
	خسر و دہلوی، امیر یحییٰ الدین دہلوی ۹۳، ۶۵، ۱۳
	۲۲۱، ۲۶۶، ۲۷۳، ۳۷۹، ۳۸۰، ۳۷۷، ۳۷۹
	۵۰۷، ۳۹۲
	خطائی، شاہ تراب (صاحب "دکھی لغات") ۶۱
	خلیل الرحمن ۶۹
	خلیل الرحمن اعظمی ۶۱۱، ۳۸۶، ۲۳
	خلیل الرحمن اعظمی، بیگم ۲۳
	خلیل الرحمن دہلوی ۵۸۳، ۱۹۸، ۶۳، ۲۳
	خورشید الاسلام، پروفیسر ۴۸
	خوش طبعی، میر کی غزل میں ۳۵۰، ۲۷۸، ۲۷۷
	۳۵۱، ۳۹۲، ۳۹۳، ۳۹۵، ۳۹۶، ۳۱۵، ۳۳۳
	۳۹۶، ۳۹۵، ۳۵۷، ۳۳۶
	خیال بندی ۲۷۶، ۱۰۰، ۱۰۳، ۱۲۰، ۲۷۸
حسن ثانی نظامی، خواجہ ۳۹	

۳۷۳، ۳۷۴، ۳۷۵، ۳۷۶، ۳۹۳، ۳۹۵، ۴۰۵	ڈانٹے الیکیری ۱۳۸
۶۶۹، ۶۶۸، ۶۵۸، ۶۱۲، ۳۳۵	ڈرامائیت، میر کے لہجے میں ۳۲۰، ۳۱۷، ۳۱۶، ۸۴
۱۸۵، ۱۸۳، ۷۹	دارغ دہلوی، نواب مرزا خاں
۱۸۷، ۳۰۷، ۳۳۳، ۳۶۰، ۳۹۱، ۳۹۵، ۶۱۹	
۳۱۶، ۳۱۷، ۳۱۷، ۳۱۷، ۳۱۷، ۳۱۷	
۳۳۶، ۳۳۷، ۳۳۷، ۳۳۷، ۳۳۷، ۳۳۷	
۳۳۲، ۳۳۲، ۳۳۲، ۳۳۲، ۳۳۲، ۳۳۲	
۵۸۲، ۵۸۲، ۵۸۲، ۵۸۲، ۵۸۲، ۵۸۲	
۵۸۲، ۵۸۲، ۵۸۲، ۵۸۲، ۵۸۲، ۵۸۲	
۶۳۵، ۶۳۵، ۶۳۵، ۶۳۵، ۶۳۵، ۶۳۵	
۱۷۸، ۱۷۸، ۱۷۸، ۱۷۸، ۱۷۸، ۱۷۸	
۲۳۰، ۲۳۱، ۲۳۱، ۲۳۱، ۲۳۱، ۲۳۱	
۳۸۳، ۳۳۰، ۳۳۱، ۳۵۲، ۵۰۲، ۶۰۳، ۶۲۰	
۶۷۷، ۶۶۹	
۱۱۸، ۱۱۸، ۱۱۸، ۱۱۸، ۱۱۸، ۱۱۸	
۶۰۳، ۴۸۱	
۱۸۵، ۱۸۳	
۱۹۶، ۱۸۳، ۱۵۴، ۱۵۴، ۱۵۴، ۱۵۴	
۴۳۶، ۴۳۶، ۴۳۶، ۴۳۶، ۴۳۶، ۴۳۶	
۲۵۰، ۲۵۱، ۲۵۱، ۲۵۱، ۲۵۱، ۲۵۱	
۳۸۳، ۵۰۵، ۵۰۵، ۵۰۵، ۵۰۵، ۵۰۵	
۶۹۶، ۶۹۶، ۶۹۶، ۶۹۶، ۶۹۶، ۶۹۶	
۱۳۹، ۱۳۹، ۱۳۹، ۱۳۹، ۱۳۹، ۱۳۹	
۶۲۱، ۶۲۱، ۶۲۱، ۶۲۱، ۶۲۱، ۶۲۱	
۱۵۶، ۱۵۶، ۱۵۶، ۱۵۶، ۱۵۶، ۱۵۶	
۲۳۰، ۲۳۰، ۲۳۰، ۲۳۰، ۲۳۰، ۲۳۰	
۳۶، ۳۶، ۳۶، ۳۶، ۳۶، ۳۶	
۳۵۹، ۳۶۱، ۱۷۳	
۵۴۱، ۵۴۱، ۵۴۱، ۵۴۱، ۵۴۱، ۵۴۱	

سکائی، علامہ ابوالعزیز	۱۰۷، ۱۰۶، ۱۰۳، ۲۰	۶۹۹، ۶۹۶، ۶۳۳، ۵۸۳، ۵۲۷، ۴۹۰
۱۰۹، ۱۰۸		سید ارشاد احمد ۶۳
سکندر اعظم ۶۳۰، ۲۹۵		سید ارشاد حیدر ۶۹
سلج ۳۵		
سلطان محمد قلی ۲۶۹		شاپور طبرانی ۲۸۱، ۲۸۰
سلیم، نواب سید علی حسن خاں (صاحب "موارد الصادر") ۵۹۰، ۳۳۵، ۲۲۳، ۶۲		شاد عظیم آبادی، سید علی محمد ۶۳۰، ۵۷۰، ۲۳۹، ۲۰۱
سلیم طبرانی، محمد قلی ۷۰۸، ۷۰۷، ۴۷۳، ۴۳۵		شاداب مسیح اثر ماں ۶۹
سلیم احمد ۳۳۲		شاد داں بکگرمی، علامہ اولاد حسین ۶۲
سلیم اثر ماں صدیقی، ڈاکٹر ۱۱		شادانی عندلیب ۹۵، ۶۲
سلیمان اریب ۹۳		شان الحق حق ۴۸۵، ۴۸۳، ۶۳
سنائی غزنوی ۲۳۳		شاننی ننگو ۱۹۷
سودا، میرزا محمد رفیع ۱۸۳، ۱۸۲، ۱۱۹، ۹۳، ۵۳		شاہ حسین نہری ۵۰۶، ۳۹۹، ۳۶۷، ۶۹، ۶۸
۲۰۰، ۲۰۱، ۲۰۲، ۲۰۳، ۲۰۴، ۲۰۵، ۲۰۶، ۲۰۷، ۲۰۸، ۲۰۹		شاہ جہاں، شہاب الدین محمد شہنشاہ دہلی ۲۰۸، ۹۹
۲۵۰، ۲۵۱، ۲۵۲، ۲۵۳، ۲۵۴، ۲۵۵، ۲۵۶، ۲۵۷، ۲۵۸، ۲۵۹، ۲۶۰، ۲۶۱، ۲۶۲، ۲۶۳، ۲۶۴، ۲۶۵، ۲۶۶، ۲۶۷، ۲۶۸، ۲۶۹، ۲۷۰، ۲۷۱، ۲۷۲، ۲۷۳، ۲۷۴، ۲۷۵، ۲۷۶، ۲۷۷، ۲۷۸، ۲۷۹، ۲۸۰، ۲۸۱، ۲۸۲، ۲۸۳، ۲۸۴، ۲۸۵، ۲۸۶، ۲۸۷، ۲۸۸، ۲۸۹، ۲۹۰، ۲۹۱، ۲۹۲، ۲۹۳، ۲۹۴، ۲۹۵، ۲۹۶، ۲۹۷، ۲۹۸، ۲۹۹، ۳۰۰، ۳۰۱، ۳۰۲، ۳۰۳، ۳۰۴، ۳۰۵، ۳۰۶، ۳۰۷، ۳۰۸، ۳۰۹، ۳۱۰، ۳۱۱، ۳۱۲، ۳۱۳، ۳۱۴، ۳۱۵، ۳۱۶، ۳۱۷، ۳۱۸، ۳۱۹، ۳۲۰، ۳۲۱، ۳۲۲، ۳۲۳، ۳۲۴، ۳۲۵، ۳۲۶، ۳۲۷، ۳۲۸، ۳۲۹، ۳۳۰، ۳۳۱، ۳۳۲، ۳۳۳، ۳۳۴، ۳۳۵، ۳۳۶، ۳۳۷، ۳۳۸، ۳۳۹، ۳۴۰، ۳۴۱، ۳۴۲، ۳۴۳، ۳۴۴، ۳۴۵، ۳۴۶، ۳۴۷، ۳۴۸، ۳۴۹، ۳۵۰، ۳۵۱، ۳۵۲، ۳۵۳، ۳۵۴، ۳۵۵، ۳۵۶، ۳۵۷، ۳۵۸، ۳۵۹، ۳۶۰، ۳۶۱، ۳۶۲، ۳۶۳، ۳۶۴، ۳۶۵، ۳۶۶، ۳۶۷، ۳۶۸، ۳۶۹، ۳۷۰، ۳۷۱، ۳۷۲، ۳۷۳، ۳۷۴، ۳۷۵، ۳۷۶، ۳۷۷، ۳۷۸، ۳۷۹، ۳۸۰، ۳۸۱، ۳۸۲، ۳۸۳، ۳۸۴، ۳۸۵، ۳۸۶، ۳۸۷، ۳۸۸، ۳۸۹، ۳۹۰، ۳۹۱، ۳۹۲، ۳۹۳، ۳۹۴، ۳۹۵، ۳۹۶، ۳۹۷، ۳۹۸، ۳۹۹، ۴۰۰، ۴۰۱، ۴۰۲، ۴۰۳، ۴۰۴، ۴۰۵، ۴۰۶، ۴۰۷، ۴۰۸، ۴۰۹، ۴۱۰، ۴۱۱، ۴۱۲، ۴۱۳، ۴۱۴، ۴۱۵، ۴۱۶، ۴۱۷، ۴۱۸، ۴۱۹، ۴۲۰، ۴۲۱، ۴۲۲، ۴۲۳، ۴۲۴، ۴۲۵، ۴۲۶، ۴۲۷، ۴۲۸، ۴۲۹، ۴۳۰، ۴۳۱، ۴۳۲، ۴۳۳، ۴۳۴، ۴۳۵، ۴۳۶، ۴۳۷، ۴۳۸، ۴۳۹، ۴۴۰، ۴۴۱، ۴۴۲، ۴۴۳، ۴۴۴، ۴۴۵، ۴۴۶، ۴۴۷، ۴۴۸، ۴۴۹، ۴۵۰، ۴۵۱، ۴۵۲، ۴۵۳، ۴۵۴، ۴۵۵، ۴۵۶، ۴۵۷، ۴۵۸، ۴۵۹، ۴۶۰، ۴۶۱، ۴۶۲، ۴۶۳، ۴۶۴، ۴۶۵، ۴۶۶، ۴۶۷، ۴۶۸، ۴۶۹، ۴۷۰، ۴۷۱، ۴۷۲، ۴۷۳، ۴۷۴، ۴۷۵، ۴۷۶، ۴۷۷، ۴۷۸، ۴۷۹، ۴۸۰، ۴۸۱، ۴۸۲، ۴۸۳، ۴۸۴، ۴۸۵، ۴۸۶، ۴۸۷، ۴۸۸، ۴۸۹، ۴۹۰، ۴۹۱، ۴۹۲، ۴۹۳، ۴۹۴، ۴۹۵، ۴۹۶، ۴۹۷، ۴۹۸، ۴۹۹، ۵۰۰، ۵۰۱، ۵۰۲، ۵۰۳، ۵۰۴، ۵۰۵، ۵۰۶، ۵۰۷، ۵۰۸، ۵۰۹، ۵۱۰، ۵۱۱، ۵۱۲، ۵۱۳، ۵۱۴، ۵۱۵، ۵۱۶، ۵۱۷، ۵۱۸، ۵۱۹، ۵۲۰، ۵۲۱، ۵۲۲، ۵۲۳، ۵۲۴، ۵۲۵، ۵۲۶، ۵۲۷، ۵۲۸، ۵۲۹، ۵۳۰، ۵۳۱، ۵۳۲، ۵۳۳، ۵۳۴، ۵۳۵، ۵۳۶، ۵۳۷، ۵۳۸، ۵۳۹، ۵۴۰، ۵۴۱، ۵۴۲، ۵۴۳، ۵۴۴، ۵۴۵، ۵۴۶، ۵۴۷، ۵۴۸، ۵۴۹، ۵۵۰، ۵۵۱، ۵۵۲، ۵۵۳، ۵۵۴، ۵۵۵، ۵۵۶، ۵۵۷، ۵۵۸، ۵۵۹، ۵۶۰، ۵۶۱، ۵۶۲، ۵۶۳، ۵۶۴، ۵۶۵، ۵۶۶، ۵۶۷، ۵۶۸، ۵۶۹، ۵۷۰، ۵۷۱، ۵۷۲، ۵۷۳، ۵۷۴، ۵۷۵، ۵۷۶، ۵۷۷، ۵۷۸، ۵۷۹، ۵۸۰، ۵۸۱، ۵۸۲، ۵۸۳، ۵۸۴، ۵۸۵، ۵۸۶، ۵۸۷، ۵۸۸، ۵۸۹، ۵۹۰، ۵۹۱، ۵۹۲، ۵۹۳، ۵۹۴، ۵۹۵، ۵۹۶، ۵۹۷، ۵۹۸، ۵۹۹، ۶۰۰، ۶۰۱، ۶۰۲، ۶۰۳، ۶۰۴، ۶۰۵، ۶۰۶، ۶۰۷، ۶۰۸، ۶۰۹، ۶۱۰، ۶۱۱، ۶۱۲، ۶۱۳، ۶۱۴، ۶۱۵، ۶۱۶، ۶۱۷، ۶۱۸، ۶۱۹، ۶۲۰، ۶۲۱، ۶۲۲، ۶۲۳، ۶۲۴، ۶۲۵، ۶۲۶، ۶۲۷، ۶۲۸، ۶۲۹، ۶۳۰، ۶۳۱، ۶۳۲، ۶۳۳، ۶۳۴، ۶۳۵، ۶۳۶، ۶۳۷، ۶۳۸، ۶۳۹، ۶۴۰، ۶۴۱، ۶۴۲، ۶۴۳، ۶۴۴، ۶۴۵، ۶۴۶، ۶۴۷، ۶۴۸، ۶۴۹، ۶۵۰، ۶۵۱، ۶۵۲، ۶۵۳، ۶۵۴، ۶۵۵، ۶۵۶، ۶۵۷، ۶۵۸، ۶۵۹، ۶۶۰، ۶۶۱، ۶۶۲، ۶۶۳، ۶۶۴، ۶۶۵، ۶۶۶، ۶۶۷، ۶۶۸، ۶۶۹، ۶۷۰، ۶۷۱، ۶۷۲، ۶۷۳، ۶۷۴، ۶۷۵، ۶۷۶، ۶۷۷، ۶۷۸، ۶۷۹، ۶۸۰، ۶۸۱، ۶۸۲، ۶۸۳، ۶۸۴، ۶۸۵، ۶۸۶، ۶۸۷، ۶۸۸، ۶۸۹، ۶۹۰، ۶۹۱، ۶۹۲، ۶۹۳، ۶۹۴، ۶۹۵، ۶۹۶، ۶۹۷، ۶۹۸، ۶۹۹، ۷۰۰، ۷۰۱، ۷۰۲، ۷۰۳، ۷۰۴، ۷۰۵، ۷۰۶، ۷۰۷، ۷۰۸، ۷۰۹، ۷۱۰، ۷۱۱، ۷۱۲، ۷۱۳، ۷۱۴، ۷۱۵، ۷۱۶، ۷۱۷، ۷۱۸، ۷۱۹، ۷۲۰، ۷۲۱، ۷۲۲، ۷۲۳، ۷۲۴، ۷۲۵، ۷۲۶، ۷۲۷، ۷۲۸، ۷۲۹، ۷۳۰، ۷۳۱، ۷۳۲، ۷۳۳، ۷۳۴، ۷۳۵، ۷۳۶، ۷۳۷، ۷۳۸، ۷۳۹، ۷۴۰، ۷۴۱، ۷۴۲، ۷۴۳، ۷۴۴، ۷۴۵، ۷۴۶، ۷۴۷، ۷۴۸، ۷۴۹، ۷۵۰، ۷۵۱، ۷۵۲، ۷۵۳، ۷۵۴، ۷۵۵، ۷۵۶، ۷۵۷، ۷۵۸، ۷۵۹، ۷۶۰، ۷۶۱، ۷۶۲، ۷۶۳، ۷۶۴، ۷۶۵، ۷۶۶، ۷۶۷، ۷۶۸، ۷۶۹، ۷۷۰، ۷۷۱، ۷۷۲، ۷۷۳، ۷۷۴، ۷۷۵، ۷۷۶، ۷۷۷، ۷۷۸، ۷۷۹، ۷۸۰، ۷۸۱، ۷۸۲، ۷۸۳، ۷۸۴، ۷۸۵، ۷۸۶، ۷۸۷، ۷۸۸، ۷۸۹، ۷۹۰، ۷۹۱، ۷۹۲، ۷۹۳، ۷۹۴، ۷۹۵، ۷۹۶، ۷۹۷، ۷۹۸، ۷۹۹، ۸۰۰، ۸۰۱، ۸۰۲، ۸۰۳، ۸۰۴، ۸۰۵، ۸۰۶، ۸۰۷، ۸۰۸، ۸۰۹، ۸۱۰، ۸۱۱، ۸۱۲، ۸۱۳، ۸۱۴، ۸۱۵، ۸۱۶، ۸۱۷، ۸۱۸، ۸۱۹، ۸۲۰، ۸۲۱، ۸۲۲، ۸۲۳، ۸۲۴، ۸۲۵، ۸۲۶، ۸۲۷، ۸۲۸، ۸۲۹، ۸۳۰، ۸۳۱، ۸۳۲، ۸۳۳، ۸۳۴، ۸۳۵، ۸۳۶، ۸۳۷، ۸۳۸، ۸۳۹، ۸۴۰، ۸۴۱، ۸۴۲، ۸۴۳، ۸۴۴، ۸۴۵، ۸۴۶، ۸۴۷، ۸۴۸، ۸۴۹، ۸۵۰، ۸۵۱، ۸۵۲، ۸۵۳، ۸۵۴، ۸۵۵، ۸۵۶، ۸۵۷، ۸۵۸، ۸۵۹، ۸۶۰، ۸۶۱، ۸۶۲، ۸۶۳، ۸۶۴، ۸۶۵، ۸۶۶، ۸۶۷، ۸۶۸، ۸۶۹، ۸۷۰، ۸۷۱، ۸۷۲، ۸۷۳، ۸۷۴، ۸۷۵، ۸۷۶، ۸۷۷، ۸۷۸، ۸۷۹، ۸۸۰، ۸۸۱، ۸۸۲، ۸۸۳، ۸۸۴، ۸۸۵، ۸۸۶، ۸۸۷، ۸۸۸، ۸۸۹، ۸۹۰، ۸۹۱، ۸۹۲، ۸۹۳، ۸۹۴، ۸۹۵، ۸۹۶، ۸۹۷، ۸۹۸، ۸۹۹، ۹۰۰، ۹۰۱، ۹۰۲، ۹۰۳، ۹۰۴، ۹۰۵، ۹۰۶، ۹۰۷، ۹۰۸، ۹۰۹، ۹۱۰، ۹۱۱، ۹۱۲، ۹۱۳، ۹۱۴، ۹۱۵، ۹۱۶، ۹۱۷، ۹۱۸، ۹۱۹، ۹۲۰، ۹۲۱، ۹۲۲، ۹۲۳، ۹۲۴، ۹۲۵، ۹۲۶، ۹۲۷، ۹۲۸، ۹۲۹، ۹۳۰، ۹۳۱، ۹۳۲، ۹۳۳، ۹۳۴، ۹۳۵، ۹۳۶، ۹۳۷، ۹۳۸، ۹۳۹، ۹۴۰، ۹۴۱، ۹۴۲، ۹۴۳، ۹۴۴، ۹۴۵، ۹۴۶، ۹۴۷، ۹۴۸، ۹۴۹، ۹۵۰، ۹۵۱، ۹۵۲، ۹۵۳، ۹۵۴، ۹۵۵، ۹۵۶، ۹۵۷، ۹۵۸، ۹۵۹، ۹۶۰، ۹۶۱، ۹۶۲، ۹۶۳، ۹۶۴، ۹۶۵، ۹۶۶، ۹۶۷، ۹۶۸، ۹۶۹، ۹۷۰، ۹۷۱، ۹۷۲، ۹۷۳، ۹۷۴، ۹۷۵، ۹۷۶، ۹۷۷، ۹۷۸، ۹۷۹، ۹۸۰، ۹۸۱، ۹۸۲، ۹۸۳، ۹۸۴، ۹۸۵، ۹۸۶، ۹۸۷، ۹۸۸، ۹۸۹، ۹۹۰، ۹۹۱، ۹۹۲، ۹۹۳، ۹۹۴، ۹۹۵، ۹۹۶، ۹۹۷، ۹۹۸، ۹۹۹، ۱۰۰۰، ۱۰۰۱، ۱۰۰۲، ۱۰۰۳، ۱۰۰۴، ۱۰۰۵، ۱۰۰۶، ۱۰۰۷، ۱۰۰۸، ۱۰۰۹، ۱۰۱۰، ۱۰۱۱، ۱۰۱۲، ۱۰۱۳، ۱۰۱۴، ۱۰۱۵، ۱۰۱۶، ۱۰۱۷، ۱۰۱۸، ۱۰۱۹، ۱۰۲۰، ۱۰۲۱، ۱۰۲۲، ۱۰۲۳، ۱۰۲۴، ۱۰۲۵، ۱۰۲۶، ۱۰۲۷، ۱۰۲۸، ۱۰۲۹، ۱۰۳۰، ۱۰۳۱، ۱۰۳۲، ۱۰۳۳، ۱۰۳۴، ۱۰۳۵، ۱۰۳۶، ۱۰۳۷، ۱۰۳۸، ۱۰۳۹، ۱۰۴۰، ۱۰۴۱، ۱۰۴۲، ۱۰۴۳، ۱۰۴۴، ۱۰۴۵، ۱۰۴۶، ۱۰۴۷، ۱۰۴۸، ۱۰۴۹، ۱۰۵۰، ۱۰۵۱، ۱۰۵۲، ۱۰۵۳، ۱۰۵۴، ۱۰۵۵، ۱۰۵۶، ۱۰۵۷، ۱۰۵۸، ۱۰۵۹، ۱۰۶۰، ۱۰۶۱، ۱۰۶۲، ۱۰۶۳، ۱۰۶۴، ۱۰۶۵، ۱۰۶۶، ۱۰۶۷، ۱۰۶۸، ۱۰۶۹، ۱۰۷۰، ۱۰۷۱، ۱۰۷۲، ۱۰۷۳، ۱۰۷۴، ۱۰۷۵، ۱۰۷۶، ۱۰۷۷، ۱۰۷۸، ۱۰۷۹، ۱۰۸۰، ۱۰۸۱، ۱۰۸۲، ۱۰۸۳، ۱۰۸۴، ۱۰۸۵، ۱۰۸۶، ۱۰۸۷، ۱۰۸۸، ۱۰۸۹، ۱۰۹۰، ۱۰۹۱، ۱۰۹۲، ۱۰۹۳، ۱۰۹۴، ۱۰۹۵، ۱۰۹۶، ۱۰۹۷، ۱۰۹۸، ۱۰۹۹، ۱۱۰۰، ۱۱۰۱، ۱۱۰۲، ۱۱۰۳، ۱۱۰۴، ۱۱۰۵، ۱۱۰۶، ۱۱۰۷، ۱۱۰۸، ۱۱۰۹، ۱۱۱۰، ۱۱۱۱، ۱۱۱۲، ۱۱۱۳، ۱۱۱۴، ۱۱۱۵، ۱۱۱۶، ۱۱۱۷، ۱۱۱۸، ۱۱۱۹، ۱۱۲۰، ۱۱۲۱، ۱۱۲۲، ۱۱۲۳، ۱۱۲۴، ۱۱۲۵، ۱۱۲۶، ۱۱۲۷، ۱۱۲۸، ۱۱۲۹، ۱۱۳۰، ۱۱۳۱، ۱۱۳۲، ۱۱۳۳، ۱۱۳۴، ۱۱۳۵، ۱۱۳۶، ۱۱۳۷، ۱۱۳۸، ۱۱۳۹، ۱۱۴۰، ۱۱۴۱، ۱۱۴۲، ۱۱۴۳، ۱۱۴۴، ۱۱۴۵، ۱۱۴۶، ۱۱۴۷، ۱۱۴۸، ۱۱۴۹، ۱۱۵۰، ۱۱۵۱، ۱۱۵۲، ۱۱۵۳، ۱۱۵۴، ۱۱۵۵، ۱۱۵۶، ۱۱۵۷، ۱۱۵۸، ۱۱۵۹، ۱۱۶۰، ۱۱۶۱، ۱۱۶۲، ۱۱۶۳، ۱۱۶۴، ۱۱۶۵، ۱۱۶۶، ۱۱۶۷، ۱۱۶۸، ۱۱۶۹، ۱۱۷۰، ۱۱۷۱، ۱۱۷۲، ۱۱۷۳، ۱۱۷۴، ۱۱۷۵، ۱۱۷۶، ۱۱۷۷، ۱۱۷۸، ۱۱۷۹، ۱۱۸۰، ۱۱۸۱، ۱۱۸۲، ۱۱۸۳، ۱۱۸۴، ۱۱۸۵، ۱۱۸۶، ۱۱۸۷، ۱۱۸۸، ۱۱۸۹، ۱۱۹۰، ۱۱۹۱، ۱۱۹۲، ۱۱۹۳، ۱۱۹۴، ۱۱۹۵، ۱۱۹۶، ۱۱۹۷، ۱۱۹۸، ۱۱۹۹، ۱۲۰۰، ۱۲۰۱، ۱۲۰۲، ۱۲۰۳، ۱۲۰۴، ۱۲۰۵، ۱۲۰۶، ۱۲۰۷، ۱۲۰۸، ۱۲۰۹، ۱۲۱۰، ۱۲۱۱، ۱۲۱۲، ۱۲۱۳، ۱۲۱۴، ۱۲۱۵، ۱۲۱۶، ۱۲۱۷، ۱۲۱۸، ۱۲۱۹، ۱۲۲۰، ۱۲۲۱، ۱۲۲۲، ۱۲۲۳، ۱۲۲۴، ۱۲۲۵، ۱۲۲۶، ۱۲۲۷، ۱۲۲۸، ۱۲۲۹، ۱۲۳۰، ۱۲۳۱، ۱۲۳۲، ۱۲۳۳، ۱۲۳۴، ۱۲۳۵، ۱۲۳۶، ۱۲۳۷، ۱۲۳۸، ۱۲۳۹، ۱۲۴۰، ۱۲۴۱، ۱۲۴۲، ۱۲۴۳، ۱۲۴۴، ۱۲۴۵، ۱۲۴۶، ۱۲۴۷، ۱۲۴۸، ۱۲۴۹، ۱۲۵۰، ۱۲۵۱، ۱۲۵۲، ۱۲۵۳، ۱۲۵۴، ۱۲۵۵، ۱۲۵۶، ۱۲۵۷، ۱۲۵۸، ۱۲۵۹، ۱۲۶۰، ۱۲۶۱، ۱۲۶۲، ۱۲۶۳، ۱۲۶۴، ۱۲۶۵، ۱۲۶۶، ۱۲۶۷، ۱۲۶۸، ۱۲۶۹، ۱۲۷۰، ۱۲۷۱، ۱۲۷۲، ۱۲۷۳، ۱۲۷۴، ۱۲۷۵، ۱۲۷۶، ۱۲۷۷، ۱۲۷۸، ۱۲۷۹، ۱۲۸۰، ۱۲۸۱، ۱۲۸۲، ۱۲۸۳، ۱۲۸۴، ۱۲۸۵، ۱۲۸۶، ۱۲۸۷، ۱۲۸۸، ۱۲۸۹، ۱۲۹۰، ۱۲۹۱، ۱۲۹۲، ۱۲۹۳، ۱۲۹۴، ۱۲۹۵، ۱۲۹۶، ۱۲۹۷، ۱۲۹۸، ۱۲۹۹، ۱۳۰۰، ۱۳۰۱، ۱۳۰۲، ۱۳۰۳، ۱۳۰۴، ۱۳۰۵، ۱۳۰۶، ۱۳۰۷، ۱۳۰۸، ۱۳۰۹، ۱۳۱۰، ۱۳۱۱، ۱۳۱۲، ۱۳۱۳، ۱۳۱۴، ۱۳۱۵، ۱۳۱۶، ۱۳۱۷، ۱۳۱۸، ۱۳۱۹، ۱۳۲۰، ۱۳۲۱، ۱۳۲۲، ۱۳۲۳، ۱۳۲۴، ۱۳۲۵، ۱۳۲۶، ۱۳۲۷، ۱۳۲۸، ۱۳۲۹، ۱۳۳۰، ۱۳۳۱، ۱۳۳۲، ۱۳۳۳، ۱۳۳۴، ۱۳۳۵، ۱۳۳۶، ۱۳۳۷، ۱۳۳۸، ۱۳۳۹، ۱۳۴۰، ۱۳۴۱، ۱۳۴۲، ۱۳۴۳، ۱۳۴۴، ۱۳۴۵، ۱۳۴۶، ۱۳۴۷، ۱۳۴۸، ۱۳۴۹، ۱۳۵۰، ۱۳۵۱، ۱۳۵۲، ۱۳۵۳، ۱۳۵۴، ۱۳۵۵، ۱۳۵۶، ۱۳۵۷، ۱۳۵۸، ۱۳۵۹، ۱۳۶۰، ۱۳۶۱، ۱۳۶۲، ۱۳۶۳، ۱۳۶۴، ۱۳۶۵، ۱۳۶۶، ۱۳۶۷، ۱۳۶۸، ۱۳۶۹، ۱۳۷۰، ۱۳۷۱، ۱۳۷۲، ۱۳۷۳، ۱۳۷۴، ۱۳۷۵، ۱۳۷۶، ۱۳۷۷، ۱۳۷۸، ۱۳۷۹، ۱۳۸۰، ۱۳۸۱، ۱۳۸۲، ۱۳۸۳، ۱۳۸۴، ۱۳۸۵، ۱۳۸۶، ۱۳۸۷، ۱۳۸۸، ۱۳۸۹، ۱۳۹۰، ۱۳۹۱، ۱۳۹۲، ۱۳۹۳، ۱۳۹۴، ۱۳۹۵، ۱۳۹۶، ۱۳۹۷، ۱۳۹۸، ۱۳۹۹، ۱۴۰۰، ۱۴۰۱، ۱۴۰۲، ۱۴۰۳، ۱۴۰۴، ۱۴۰۵، ۱۴۰۶، ۱۴۰۷، ۱۴۰۸، ۱۴۰۹، ۱۴۱۰، ۱۴۱۱، ۱۴۱۲، ۱۴۱۳، ۱۴۱۴، ۱۴۱۵، ۱۴۱۶، ۱۴۱۷، ۱۴۱۸، ۱۴۱۹، ۱۴۲۰، ۱۴۲۱، ۱۴۲۲، ۱۴۲۳، ۱۴۲۴، ۱۴۲۵، ۱۴۲۶، ۱۴۲۷، ۱۴۲۸، ۱۴۲۹، ۱۴۳۰، ۱۴۳۱، ۱۴۳۲، ۱۴۳۳، ۱۴۳۴، ۱۴۳۵، ۱۴۳۶، ۱۴۳۷، ۱۴۳۸، ۱۴۳۹، ۱۴۴۰، ۱۴۴۱، ۱۴۴۲، ۱۴۴۳، ۱۴۴۴، ۱۴۴۵، ۱۴۴۶، ۱۴۴۷، ۱۴۴۸، ۱۴۴۹، ۱۴۵۰، ۱۴۵۱، ۱۴۵۲، ۱۴۵۳، ۱۴۵۴، ۱۴۵۵، ۱۴۵۶، ۱۴۵۷، ۱۴۵۸، ۱۴۵۹، ۱۴۶۰، ۱۴۶۱، ۱۴۶۲، ۱۴۶۳، ۱۴۶۴، ۱۴۶۵، ۱۴۶۶، ۱۴۶۷، ۱۴۶۸، ۱۴۶۹، ۱۴۷۰، ۱۴۷۱، ۱۴۷۲، ۱۴۷۳، ۱۴۷۴، ۱۴۷۵، ۱۴۷۶، ۱۴۷۷، ۱۴۷۸، ۱۴۷۹، ۱۴۸۰، ۱۴۸۱، ۱۴۸۲، ۱۴۸۳، ۱۴۸۴، ۱۴۸۵، ۱۴۸۶، ۱۴۸۷، ۱۴۸۸، ۱۴۸۹، ۱۴۹۰، ۱۴۹۱، ۱۴۹۲، ۱۴۹۳، ۱۴۹۴، ۱۴۹۵، ۱۴۹۶، ۱۴۹۷، ۱۴۹۸، ۱۴۹۹، ۱۵۰۰، ۱۵۰۱، ۱۵۰۲، ۱۵۰۳، ۱۵۰۴، ۱۵۰۵، ۱۵۰۶، ۱۵۰۷، ۱۵۰۸، ۱۵۰۹، ۱۵۱۰، ۱۵۱۱، ۱۵۱۲، ۱۵۱۳، ۱۵۱۴، ۱۵۱۵، ۱۵۱۶، ۱۵۱۷، ۱۵۱۸، ۱۵۱۹، ۱۵۲۰، ۱۵۲۱، ۱۵۲۲، ۱۵۲۳، ۱۵۲۴، ۱۵۲۵، ۱۵۲۶، ۱۵۲۷، ۱۵۲۸، ۱۵۲۹، ۱۵۳۰، ۱۵۳۱، ۱۵۳۲، ۱۵۳۳، ۱۵۳۴، ۱۵۳۵، ۱۵۳۶، ۱		

- غوری، مصطفیٰ ندیم خاں ۶۹
غیاث الدین رام پوری، مولوی (صاحب "غیاث اللغات" وغیرہ) ۵۹۰، ۵۳۶، ۳۶۸، ۶۱، ۵۳
۵۸۳، ۵۲۷، ۵۹۹، ۶۰۷، ۶۰۸، ۶۱۱، ۶۳۳، ۷۰۸، ۶۹۹، ۶۷۶
فاروقی، پروفیسر نعیم الرحمن ۵۲۶
فانی بدایونی، شوکت علی خاں ۲۶۳، ۲۶۳، ۱۳۳
۲۷۱، ۳۱۳، ۳۶۸، ۳۵۱، ۳۵۲، ۳۵۳، ۵۰۹، ۵۹۳، ۵۹۲
فائق، کلب علی خاں ۳۱۰، ۲۷۳، ۲۵۳، ۲۲۶، ۲۲
۷۰۵، ۵۳۳، ۵۰۵
فتح اللہ، شیخ ۵۰
فتح محمد خاں جالندھری ۵۰۳
فخر الدین مبارک شاہ غزنوی (صاحب "فرہنگ قواس") ۶۲
فراسوے فرنگی، فرانسوا گات لیپ کوئن ۱۳۹، ۱۳۶
فراق گورکھپوری، پروفیسر رگھوپت سہائے ۱۳۳
۳۶۳، ۳۶۳، ۳۶۳، ۳۵۲، ۳۸۹، ۵۳۹، ۵۹۷، ۶۱۳، ۶۱۳، ۶۱۳، ۶۱۳، ۶۱۳، ۶۱۳، ۶۱۳، ۶۱۳
فرانس، سینٹ ۵۰۷
فرحت اللہ بیگ ۳۸۸، ۱۲۷
فردوسی طوسی، حکیم ابوالقاسم ۳۹۲، ۳۷۹
فرمان فتح پوری، ڈاکٹر ۶۳، ۶۰
فروید، سگمنڈ ۳۵
فرید احمد برکاتی، ڈاکٹر ۲۰۶، ۱۹۷، ۱۸۸، ۶۳، ۶۲

- قاضی عبدالودود ۵۸۵
قاضی کے معاملات ۶۸۶، ۵۹۷
قائم چاند پوری، شیخ قیام الدین ۹۳، ۸۶، ۸۵
۳۶۷، ۳۳۲، ۳۳۱، ۳۱۶، ۳۸۷، ۳۸۰، ۳۵۲، ۳۲۷
۵۹۷، ۵۶۳، ۵۲۳، ۳۹۰، ۳۸۹، ۳۶۸
قدرنگرامی، غلام حسنین ۵۱۰، ۱۵۳
قدر بختی حیدر ۶۹
قدسی، حاجی محمد جان ۲۰۹، ۲۰۸، ۱۶۵
قرار شاہ جہاں پوری ۶۲
قلق، آفتاب الدولہ ۳۶۸
قلندروں کا طریقہ ۵۲۹، ۵۲۸
قمر، احمد حسین، داستان گو ۳۱۸، ۳۸، ۳۷
قرآن ۶۳
قرآن ماں، مولانا ۵۱
قواس غزنوی، فخر الدین مبارک شاہ (صاحب "فرہنگ قواس") ۶۳، ۶۲، ۵۳
قول محال ۳۳۲، ۳۱۳، ۲۹۱، ۲۸۷، ۲۲۹، ۸۳، ۷۶
۳۳۲، ۳۸۲، ۳۵۷، ۳۹۳، ۳۸۹، ۳۶۰، ۳۳۱
۶۰۳، ۶۰۲، ۵۴۳، ۵۸۳
کاربٹ، جم ۶۸۱
کافکا، فرانز ۲۹۲
کامور خاں (صاحب "تاریخ سلاطین چغتای") ۵۲۶
کانٹ، ایمانوئل ۵۱۵، ۱۵۷
کثیر المعصیت کے فوائد ۱۲۳، ۱۲۳، ۱۲۳، ۲۰۹
۶۷۵، ۶۵۹، ۵۱۳
کرموڈ، فرینک ۳۷۵، ۷۹، ۳۶، ۱۵
کرکی، جان ۳۷۵، ۳۷۴
ککے، پال ۵۸۰، ۵۷۹
ککیم اللہ ۶۹، ۲۳
ککیم الدین احمد ۱۱۶، ۳۷
ککیم بھائی، ابوطالب ۲۹۶، ۲۳۳، ۱۶۵، ۱۵۳
۳۸۰، ۳۳۲، ۳۵۱، ۲۹۷
کمال ابو ذبیہ ۳۱
کمال السعیل ۱۰۱، ۱۰۰
کتاب ۷۳، ۱۱۱، ۱۳۲، ۱۳۵، ۱۶۹، ۱۸۳، ۱۸۵، ۱۸۸، ۱۹۶، ۲۰۰، ۲۱۸، ۲۶۳، ۲۶۵، ۲۹۵، ۳۰۳، ۳۰۷، ۳۰۸، ۳۲۳، ۳۲۷، ۳۵۲، ۳۵۹، ۳۷۰، ۳۷۷، ۳۸۷، ۳۹۱، ۳۹۳، ۴۰۲، ۴۲۱، ۴۳۲، ۴۳۶، ۴۳۷، ۴۴۵، ۴۵۲، ۴۸۰، ۵۰۰، ۵۱۰، ۵۱۱، ۵۱۷، ۵۵۷، ۵۹۳، ۶۰۱، ۶۰۲، ۶۰۳، ۶۱۸، ۶۲۳، ۶۵۷، ۶۹۵
کنجی راجا، کے ۱۱۱
کولرج، سیسول ٹیلر ۷۷، ۸۰، ۱۶، ۱۳
کلیش، جان ۳۳۰، ۱۶۱
کلیئر رارٹس ۱۶۱
کینیت ۱۱، ۲۳، ۲۸، ۸۰، ۸۱، ۸۹، ۹۷، ۱۱۸، ۱۲۰، ۱۲۳، ۱۲۹، ۱۳۸، ۱۵۸، ۱۷۰، ۱۷۱، ۱۷۳، ۱۷۷
کانت، ایمانوئل ۵۱۵، ۱۵۷

۶۲۹، ۴۷۷، ۴۷۶، ۴۷۵، ۴۷۴
معنی آفرینی ۴۴۳، ۴۴۲، ۴۴۱، ۴۴۰، ۴۳۹، ۴۳۸، ۴۳۷، ۴۳۶، ۴۳۵، ۴۳۴، ۴۳۳، ۴۳۲، ۴۳۱، ۴۳۰، ۴۲۹، ۴۲۸، ۴۲۷، ۴۲۶، ۴۲۵، ۴۲۴، ۴۲۳، ۴۲۲، ۴۲۱، ۴۲۰، ۴۱۹، ۴۱۸، ۴۱۷، ۴۱۶، ۴۱۵، ۴۱۴، ۴۱۳، ۴۱۲، ۴۱۱، ۴۱۰، ۴۰۹، ۴۰۸، ۴۰۷، ۴۰۶، ۴۰۵، ۴۰۴، ۴۰۳، ۴۰۲، ۴۰۱، ۴۰۰، ۳۹۹، ۳۹۸، ۳۹۷، ۳۹۶، ۳۹۵، ۳۹۴، ۳۹۳، ۳۹۲، ۳۹۱، ۳۹۰، ۳۸۹، ۳۸۸، ۳۸۷، ۳۸۶، ۳۸۵، ۳۸۴، ۳۸۳، ۳۸۲، ۳۸۱، ۳۸۰، ۳۷۹، ۳۷۸، ۳۷۷، ۳۷۶، ۳۷۵، ۳۷۴، ۳۷۳، ۳۷۲، ۳۷۱، ۳۷۰، ۳۶۹، ۳۶۸، ۳۶۷، ۳۶۶، ۳۶۵، ۳۶۴، ۳۶۳، ۳۶۲، ۳۶۱، ۳۶۰، ۳۵۹، ۳۵۸، ۳۵۷، ۳۵۶، ۳۵۵، ۳۵۴، ۳۵۳، ۳۵۲، ۳۵۱، ۳۵۰، ۳۴۹، ۳۴۸، ۳۴۷، ۳۴۶، ۳۴۵، ۳۴۴، ۳۴۳، ۳۴۲، ۳۴۱، ۳۴۰، ۳۳۹، ۳۳۸، ۳۳۷، ۳۳۶، ۳۳۵، ۳۳۴، ۳۳۳، ۳۳۲، ۳۳۱، ۳۳۰، ۳۲۹، ۳۲۸، ۳۲۷، ۳۲۶، ۳۲۵، ۳۲۴، ۳۲۳، ۳۲۲، ۳۲۱، ۳۲۰، ۳۱۹، ۳۱۸، ۳۱۷، ۳۱۶، ۳۱۵، ۳۱۴، ۳۱۳، ۳۱۲، ۳۱۱، ۳۱۰، ۳۰۹، ۳۰۸، ۳۰۷، ۳۰۶، ۳۰۵، ۳۰۴، ۳۰۳، ۳۰۲، ۳۰۱، ۳۰۰، ۲۹۹، ۲۹۸، ۲۹۷، ۲۹۶، ۲۹۵، ۲۹۴، ۲۹۳، ۲۹۲، ۲۹۱، ۲۹۰، ۲۸۹، ۲۸۸، ۲۸۷، ۲۸۶، ۲۸۵، ۲۸۴، ۲۸۳، ۲۸۲، ۲۸۱، ۲۸۰، ۲۷۹، ۲۷۸، ۲۷۷، ۲۷۶، ۲۷۵، ۲۷۴، ۲۷۳، ۲۷۲، ۲۷۱، ۲۷۰، ۲۶۹، ۲۶۸، ۲۶۷، ۲۶۶، ۲۶۵، ۲۶۴، ۲۶۳، ۲۶۲، ۲۶۱، ۲۶۰، ۲۵۹، ۲۵۸، ۲۵۷، ۲۵۶، ۲۵۵، ۲۵۴، ۲۵۳، ۲۵۲، ۲۵۱، ۲۵۰، ۲۴۹، ۲۴۸، ۲۴۷، ۲۴۶، ۲۴۵، ۲۴۴، ۲۴۳، ۲۴۲، ۲۴۱، ۲۴۰، ۲۳۹، ۲۳۸، ۲۳۷، ۲۳۶، ۲۳۵، ۲۳۴، ۲۳۳، ۲۳۲، ۲۳۱، ۲۳۰، ۲۲۹، ۲۲۸، ۲۲۷، ۲۲۶، ۲۲۵، ۲۲۴، ۲۲۳، ۲۲۲، ۲۲۱، ۲۲۰، ۲۱۹، ۲۱۸، ۲۱۷، ۲۱۶، ۲۱۵، ۲۱۴، ۲۱۳، ۲۱۲، ۲۱۱، ۲۱۰، ۲۰۹، ۲۰۸، ۲۰۷، ۲۰۶، ۲۰۵، ۲۰۴، ۲۰۳، ۲۰۲، ۲۰۱، ۲۰۰، ۱۹۹، ۱۹۸، ۱۹۷، ۱۹۶، ۱۹۵، ۱۹۴، ۱۹۳، ۱۹۲، ۱۹۱، ۱۹۰، ۱۸۹، ۱۸۸، ۱۸۷، ۱۸۶، ۱۸۵، ۱۸۴، ۱۸۳، ۱۸۲، ۱۸۱، ۱۸۰، ۱۷۹، ۱۷۸، ۱۷۷، ۱۷۶، ۱۷۵، ۱۷۴، ۱۷۳، ۱۷۲، ۱۷۱، ۱۷۰، ۱۶۹، ۱۶۸، ۱۶۷، ۱۶۶، ۱۶۵، ۱۶۴، ۱۶۳، ۱۶۲، ۱۶۱، ۱۶۰، ۱۵۹، ۱۵۸، ۱۵۷، ۱۵۶، ۱۵۵، ۱۵۴، ۱۵۳، ۱۵۲، ۱۵۱، ۱۵۰، ۱۴۹، ۱۴۸، ۱۴۷، ۱۴۶، ۱۴۵، ۱۴۴، ۱۴۳، ۱۴۲، ۱۴۱، ۱۴۰، ۱۳۹، ۱۳۸، ۱۳۷، ۱۳۶، ۱۳۵، ۱۳۴، ۱۳۳، ۱۳۲، ۱۳۱، ۱۳۰، ۱۲۹، ۱۲۸، ۱۲۷، ۱۲۶، ۱۲۵، ۱۲۴، ۱۲۳، ۱۲۲، ۱۲۱، ۱۲۰، ۱۱۹، ۱۱۸، ۱۱۷، ۱۱۶، ۱۱۵، ۱۱۴، ۱۱۳، ۱۱۲، ۱۱۱، ۱۱۰، ۱۰۹، ۱۰۸، ۱۰۷، ۱۰۶، ۱۰۵، ۱۰۴، ۱۰۳، ۱۰۲، ۱۰۱، ۱۰۰، ۹۹، ۹۸، ۹۷، ۹۶، ۹۵، ۹۴، ۹۳، ۹۲، ۹۱، ۹۰، ۸۹، ۸۸، ۸۷، ۸۶، ۸۵، ۸۴، ۸۳، ۸۲، ۸۱، ۸۰، ۷۹، ۷۸، ۷۷، ۷۶، ۷۵، ۷۴، ۷۳، ۷۲، ۷۱، ۷۰، ۶۹، ۶۸، ۶۷، ۶۶، ۶۵، ۶۴، ۶۳، ۶۲، ۶۱، ۶۰، ۵۹، ۵۸، ۵۷، ۵۶، ۵۵، ۵۴، ۵۳، ۵۲، ۵۱، ۵۰، ۴۹، ۴۸، ۴۷، ۴۶، ۴۵، ۴۴، ۴۳، ۴۲، ۴۱، ۴۰، ۳۹، ۳۸، ۳۷، ۳۶، ۳۵، ۳۴، ۳۳، ۳۲، ۳۱، ۳۰، ۲۹، ۲۸، ۲۷، ۲۶، ۲۵، ۲۴، ۲۳، ۲۲، ۲۱، ۲۰، ۱۹، ۱۸، ۱۷، ۱۶، ۱۵، ۱۴، ۱۳، ۱۲، ۱۱، ۱۰، ۹، ۸، ۷، ۶، ۵، ۴، ۳، ۲، ۱، ۰

مفتی تقی محمد ۵۸۲	مفتی محمد شاکر ۶۳
مقاصد کتاب "شعر شورا نگر" ۱۷	۳۹۸، ۳۳۹، ۳۳۶، ۳۳۵، ۹۳، ۹۲
طارح، اسٹیفان ۲۹۱، ۸۱، ۱۱۳	۵۱۵
ٹلٹن، جان ۹۶، ۳۰	۵۸۸
ملک فی ۲۵۶، ۲۵۵، ۲۵۳	نارنگ، پروفیسر گوپی چند ۳۳۰، ۲۱۱، ۳۲، ۲۳
ممتاز محل، ملکہ ۳۲۶	۵۹۱، ۳۳۳، ۳۳۲، ۹۶
مسٹ، آچار یہ ۱۱۹، ۱۶	ناخ، شیخ امام بخش ۹۹، ۹۸، ۹۷، ۹۶، ۹۳، ۹۲
مشتاے مصنف ۱۲۵، ۱۲۳، ۲۶	۱۰۰، ۱۰۱، ۱۰۲، ۱۰۳، ۱۰۴، ۱۰۵، ۱۰۶، ۱۰۷، ۱۰۸، ۱۰۹، ۱۱۰
منظور حسین، پروفیسر خواجہ ۶۸۲، ۵۲۷	۳۶۱، ۳۶۳، ۳۶۲، ۳۷۳، ۳۷۲، ۳۷۱، ۳۷۰، ۳۶۹، ۳۶۸
منیر نیازی ۲۹۸	۳۹۰، ۳۶۶
موبی، بٹھیر ۲۳۳، ۲۳۲، ۱۵۹، ۱۰۳	ناصر علی سرہندی ۱۰۰
مومن، حکیم مومن خاں ۲۱۸، ۲۱۷، ۲۰۹، ۱۹۵، ۱۱۹	ناصر کاظمی ۵۳۳، ۵۵۲، ۲۵۰، ۲۳۹، ۶۳
۲۸۶، ۲۸۸، ۳۶۳، ۳۶۰، ۳۵۹، ۲۵۸، ۲۷۲	۷۰۰، ۶۲۸
۶۷۲، ۶۳۵، ۵۹۳، ۵۸۸، ۵۷۱، ۵۵۱، ۵۳۲	نثار احمد فاروقی ۶۹، ۶۷
۶۷۵، ۶۷۳	نذیر احمد، پروفیسر ڈاکٹر ۵۹۰، ۶۳، ۶۲، ۶۱، ۵۴
موتے، کلود ۵۸۰، ۵۷۹	نسبتی تھائیری، ملا ۵۰۱، ۳۶۳
مہتا، پروفیسر جے۔ کے ۲۳۰	نسیم دہلوی، نواب اصغر علی خاں ۱۰۳، ۹۷، ۹۶
مہرا نشاں فاروقی ۶۹	۶۶۹، ۳۷۳
مہذب گفتوی، سید محمد میرزا ۶۹۶	نشانیات ۱۵۱، ۱۵۲، ۱۸۲، ۳۸۵، ۳۳۳
میراجی ۶۳۲	۶۳۵، ۵۵۷
میر حسن دہلوی ۵۳۵، ۳۳۰، ۲۳۹، ۹۳	نصرت سیالکوٹی ۶۵۵
میرفتی محمد پادشاہ (فرہنگ آئندہ راج) ۱۳۲، ۶۰	نصیر شاہ نصیر دہلوی ۱۸۰، ۱۶۵، ۱۶۴، ۱۰۳، ۹۹، ۹۶
۵۳۶، ۵۹۰، ۵۷۷، ۳۶۳، ۳۳۱، ۲۸۳، ۲۱۳، ۲۰۶	۷۱۲، ۵۹۱، ۵۶۳، ۱۸۱
۷۰۱، ۶۵۵	

- نصیری گیلانی، بابا ۳۳۲، ۳۳۱
 غلط، فریدرخ ۱۶۳، ۱۵۶، ۱۵۱، ۱۲۳
 نظام الدین اولیا، حضرت خواجہ سلطان جی ۵۰، ۴۹
 ۵۹۸، ۵۷۴، ۵۲۸، ۴۷۶، ۱۵۸
 نکای عروضی سرقدی ۲۸۶
 نکای منجوی، حکیم جمال الدین ۴۳۰، ۴۲۹
 ۲۶۷، ۵۰۷
 نظریاتی تنقید ۳۵، ۳۳
 نظیر اکبر آبادی، شیخ ولی محمد ۵۴، ۴۶۶، ۵۷۶
 ۶۷۴، ۵۸۰، ۵۷۷
 نظیری نیشاپوری، محمد حسین ۵۰، ۱۳۲، ۳۹۳
 ۶۱۹، ۵۵۳
 نقاد کا نظریہ منشی ۲۱۳، ۴۶
 نوازش لکھنوی ۸۸
 نور الرحمن ۲۱
 نور جہاں، ملکہ ۳۲۶
 نوکھور، منشی ۲۲، ۶۰، ۶۲، ۶۳، ۷۳، ۷۴، ۲۹۶، ۴۱۰
 ۷۰۵، ۵۳۳، ۵۰۵
 نئی تاریخیت ۴۷۵، ۴۷۴، ۴۷۳
 نیاز بریلوی، حضرت شاہ ۱۰۴، ۱۵۰، ۵۲۰، ۵۲۱
 نیاز فتح پوری ۳۰۷
 نیر عاقل ۶۸، ۶۹
 نیر کا کوردی، مولوی نور الحسن (صاحب "نور اللغات")
 ۶۲، ۶۳، ۱۸۸، ۲۰۶، ۲۳۹، ۲۳۰، ۲۳۷، ۲۳۸، ۵۲۳
- ۳۰۵، ۳۰۹، ۳۳۵، ۳۳۱، ۳۶۵، ۳۶۶، ۳۶۸
 ۴۰۴، ۳۲۸، ۴۷۷، ۳۹۰، ۵۲۷، ۵۸۴، ۶۳۳، ۶۳۲
 ۶۹۹
 نیر مسعود ۲۵۳، ۱۸۹، ۴۱۰، ۲۲
 نیش، یاس ۵۸۰
 وارث حسن، حضرت شاہ ۶۷۱
 وارث، سیالکوٹی مل (صاحب "مصلحات شعر")
 ۶۲، ۶۳، ۱۸۸، ۱۹۷، ۴۰۶، ۴۲۳، ۴۷۷
 واعظ، میرزا رفیع ۳۳۸، ۴۳۷
 والی آسی ۶۳
 وائٹ، ٹامس ۶۷۸، ۶۸۰
 وجمی/وجہی، ملا ۳۸، ۵۱۹، ۵۷۱
 وحید اختر ۲۱۲
 وحید اشرف، سید ۶۳، ۷۷
 وحید آبادی، وحید الدین احمد ۱۵۳، ۳۹۴
 ورڈز ورثہ، ولیم ۱۱۹، ۳۲۵، ۶۷۱
 ورن، تھوڈل ۲۱۰
 وزیر، خواجہ محمد وزیر ۲۶۰، ۲۶۱، ۲۶۸، ۲۸۲
 وحی اللہ، حضرت مصلح امت شاہ ۵۹۷، ۵۹۸
 وضعیاتی تصورات ۴۰، ۴۷، ۴۷۵
 وقار عظیم، پروفیسر ۳۷
 ولی دکنی، محمد ولی ۳۸، ۴۷، ۹۳، ۲۱۸، ۲۲۳، ۵۱۶
 ۵۲۳

- بارناس، جرگن ۵۴۰
 بارہ، حضرت (زوجہ حضرت ابراہیم) ۳۱۳
 ہالینڈ، جان ۱۰۹، ۱۲۹، ۱۳۰
 ہاورڈ، رچرڈ ۳۷۲
 ہائیک، ہارٹزخ ۲۸
 ہجر و حرام کے مضامین، غزل میں ۵۲، ۴۸
 ہرا قلیطس ۶۹۳
 ہرش، ای۔ ڈی ۱۳، ۱۵، ۲۷، ۳۳، ۳۴
 ہولڈرلن، فریدرخ ۲۸
 ہیپسٹر، اسٹوارٹ ۴۸۳
 ہیئر، ڈیوگس ۴۶۴
 یاکین، روسن ۹۰، ۱۵۶، ۱۷۳، ۱۷۵
 یزید ابن معاویہ ۲۸۳، ۳۳۰
 یقین، نواب انعام اللہ خاں ۲۱۸، ۴۶۲، ۴۸۷
 ۴۸۸، ۴۸۹، ۶۰۴، ۶۰۵
 یگانہ انگیزی، مرزا واجد حسین یاس ۸۳، ۱۳۳، ۳۰۳
 ۴۵۲، ۵۹۴، ۵۹۳، ۶۳۹، ۶۳۰، ۶۷۳
 یوسف علی شاہ، چشتی نکای، حضرت ۳۵۴
 پیٹس، ڈیوید۔ بی ۱۸، ۱۲۹، ۱۳۰

قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان کی چند مطبوعات

نوٹ: طلبہ و اساتذہ کے لئے خصوصی رعایت۔ تاجران کتب کو حسب ضوابط کمیشن دیا جائے گا۔

اردو میں نظم معرزا اور آزاد نظم (ابتداء ۱۹۳۷ء تک)



مصنف
حنیف کیفی
صفحات: 143
قیمت: 182/- روپے

نئی شعری روایت



مصنف
شمیم حنفی
صفحات: 239
قیمت: 96/- روپے

آزادی کی نظمیں



مصنف
سبط حسن
صفحات: 143
قیمت: 80/- روپے

آزادی کے بعد اردو نظم (ایک انتخاب)



مصنف
شمیم حنفی - مظہر مہدی
صفحات: 758/-
قیمت: 384/- روپے

فانی بدایونی



مصنف
مفتی تبسم
صفحات: 500
قیمت: 210/- روپے

شعر، غیر شعر اور نثر



مصنف
شمس الرحمن فاروقی
صفحات: 528
قیمت: 228/- روپے



کومی کاؤنسل برائے فروغ اردو زبان
قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان نئی دہلی

National Council For Promotion of Urdu Language
West Block-1, R.K. Puram, New Delhi-110066

ISBN : 81-7587-233-X

ہارماس، جرگن ۵۴۰

ہاجرہ، حضرت (زوجہ حضرت ابراہیم) ۳۱۳

ہالینڈ، جان ۱۳۰، ۱۲۹، ۱۰۹

ہاورڈ، رچرڈ ۳۷۲

ہائیک، ہارٹز ۲۸

ہجر و حرم کے مضامین، غزل میں ۵۲، ۴۸

ہرا قلیطس ۶۹۳

ہرش، ای۔ ڈی ۳۲، ۳۰، ۲۷، ۱۵، ۱۳

ہولڈرن، فریڈرک ۲۸

ہیپ، شر، اسٹوارٹ ۴۸۳

ہیئر، ڈگلس ۴۶۴

یاکوب، بروکس ۳۷۵، ۱۷۳، ۱۵۶، ۹۰

یزیدان، معاویہ ۳۳۰، ۲۸۳

یقین، نواب انعام اللہ خاں ۴۸۷، ۴۶۲، ۴۱۸

۶۰۵، ۶۰۴، ۴۸۹، ۴۸۸

یگانہ چنگیزی، مرزا واجد حسین یاس ۳۰۳، ۱۳۴، ۸۳

۶۷۳، ۶۳۰، ۶۳۹، ۵۹۳، ۵۹۲، ۴۵۲

یوسف علی شاہ، چشتی نظامی، حضرت ۳۵۴

یونس، ڈبلیو۔ بی ۱۳۰، ۱۲۹، ۱۸